

**UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO**  
**FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA**

---

***DOTTORATO DI RICERCA IN STORIA DELL'ARTE MEDIEVALE  
MODERNA E CONTEMPORANEA IN SICILIA***  
**XXII CICLO – L-ART/04**

**LEONARDO SCIASCIA E LE ARTI FIGURATIVE  
IN SICILIA**

Coordinatore del Dottorato di Ricerca  
Ch.mo Prof. **MARIA CONCETTA DI NATALE**

di **GIUSEPPE CIPOLLA**

Tutor  
Ch.mo Prof. **SIMONETTA LA BARBERA**

---

2007-2010



# INDICE

<b>PREMESSA</b>	1
 <b>CAPITOLO I</b>	
 <b>INTERVENTI CRITICI DI LEONARDO SCIASCIA SULLE ARTI FIGURATIVE</b>	
Nota introduttiva	8
Interventi sull'arte antica e moderna in Sicilia: Antonello, Laurana, Paladini, Pietro d'Asaro, Caravaggio	16
Scritti sull'architettura e la Sicilia	36
Interventi in difesa dei beni culturali	45
<i>Il Novecento: sodalizi, polemiche, letture e rivalutazioni</i>	
“Io lo conoscevo bene...” Renato Guttuso visto da Sciascia	58
Il sodalizio con Bruno Caruso	73
Emilio Greco e la polemica con Brandi sulle porte del Duomo di Orvieto	78
“Stendhalismo” e dintorni: Savinio, Clerici e altri	90
Altri scritti sulle arti visive: mostre, letture e rivalutazioni	109
La dimensione di Sciascia critico d'arte: alcune ipotesi	123
 <b>Appendice I</b>	
Leonardo Sciascia. Scritti sull'arte (1950-1989)	132

## **CAPITOLO II**

### **LE ARTI FIGURATIVE ATTRAVERSO LA DIREZIONE DI “GALLERIA”**

La direzione di «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» 1950-1989	474
--	-----

#### **Appendice II**

Schede bio-bibliografiche dei collaboratori teorici, storici e critici d'arte	510
Indici di «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» (1949-1989)	556

## **CAPITOLO III**

### **SCIASCIA “AMATEUR D’ESTAMPES”**

Sciascia e il microcosmo dell’incisione: “figura minore e segreta del mondo”	686
--	-----

#### **Appendice III**

Indice della collezione di stampe e disegni di Leonardo Sciascia	707
Tavole	720

#### **Appendice IV**

Lettere di Emilio Cecchi, Fabrizio Clerici, Luigi Bartolini e Domenico Faro a Leonardo Sciascia	889
--	-----

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA	917
------------------------	-----

## PREMESSA

Obiettivo cruciale di questo progetto, sin dalle prime ricerche, è stato quello di affrontare e studiare un aspetto inedito dell'opera di un letterato notoriamente poliedrico e universale come Leonardo Sciascia, forse vero ultimo discendente della tradizione degli intellettuali italiani del Novecento, attenti e interessati a tutti gli orizzonti della cultura e della vita sociale occidentale, non solo contemporanea, dal cinema al teatro, alla musica e alle arti visive. Gli studi di critica letteraria, così come anche quelli di estetica comparata, negli ultimi decenni hanno posto l'attenzione, in più occasioni, su vari aspetti dell'opera di Sciascia: la musica<sup>1</sup>, il teatro<sup>2</sup> e il cinema<sup>3</sup>, proprio a testimonianza della valenza interdisciplinare dell'opera e dell'attività letteraria dell'intellettuale racalmutense. Mentre, in seno agli studi di critica d'arte del Novecento, finora, non è stato affrontato storiograficamente, e dal punto di vista teorico, il suo legame e i suoi interessi per le arti visive<sup>4</sup>.

«Mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà, le forme, i colori, la luce, sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale,

---

1 Sui rapporti tra Sciascia e la musica cfr. C. Maeder, *Sciascia e la musica*, in *Sciascia, scrittore europeo*, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Atti del Convegno internazionale di Ascona (1993), Birkhäuser Verlag, Basel 1994.

2 Al riguardo si veda almeno: *La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Atti del Convegno di Catania (1986), Teatro Stabile di Catania, Palermo, 1987; G. Nicastro, *Sciascia e il teatro*, in *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, Atti del convegno di Catania (Catania 1994) a cura di A. Zappulla, Acireale (CT), La Cantinella, 1997.

3 Tra gli studi su Sciascia e il cinema si vedano almeno: F. Gioviale, *Sciascia e il cinema*, in *Omaggio a Sciascia*, Atti del Convegno di studi (Agrigento 1990), a cura di Z. Pecoraro, E. Scrivano, Agrigento, Sarcuto 1991, pp. 107-111; *Le maschere e i sogni: scritti di Leonardo Sciascia sul cinema*, prefazione di G. Bufalino, saggio introduttivo di A. Di Grado, a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 1992; G. Finocchiaro Chimirri, *Al cinema con Sciascia*, Catania, Cuecm, 1993; L. Termine, *Il cinema, con difficoltà*, in *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1993.

4 Gli studi finora dedicati ad alcuni aspetti del rapporto di Sciascia con le arti figurative, che affrontano l'argomento da diverse angolazioni, prettamente letterarie, sono: N. Tedesco, *Le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia*, in *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Fondazione L. Sciascia - Fondazione G. Whitaker, catalogo della mostra (Palermo-Racalmuto, luglio-novembre 1992), a cura di M. Pecoraino, Palermo 1992, pp. 48-50; *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra, (Racalmuto, 20 novembre-15 dicembre, 1999), a cura di P. Nifosi, Comiso-Racalmuto, Edizioni Salarchi Immagini, 1999; G. Jackson, *Nel labirinto di Sciascia*, (capitolo VIII: *Le arti figurative come metafora*), Milano, La Vita Felice, 2004, pp. 183-227.

letteraria. I pittori di memoria. I pittori riflessivi. I pittori speculativi. Un sistema di conoscenza che va dalla realtà alla surrealtà, dal fisico al metafisico»<sup>5</sup>.

Si potrebbe partire da questa apparentemente semplice “dichiarazione di intenti” per comprendere l'intricato e, per molti versi, insondato universo sciasciano che scaturisce dal suo ininterrotto rapporto con le arti figurative. Frase che si erge quasi a paradigma del gusto estetico dello scrittore racalmutese, e che trova riscontro nell'arcipelago vastissimo rappresentato dai suoi interessi in questo campo.

Dalla passione per le stampe e la grafica in genere - come attesta la cospicua collezione della Fondazione Sciascia a Racalmuto, dove si conservano più di duecento disegni e incisioni con i ritratti degli scrittori da lui più amati dal Cinquecento al Novecento, raccolti nei numerosi viaggi e soggiorni a Parigi, Milano, Torino, Parma, Firenze e Roma - alla vasta produzione di scritti sull'arte articolatasi attraverso la critica d'arte militante in presentazioni, cataloghi di mostre, nella stampa periodica e nelle riviste d'arte, e su argomenti quali scultura, pittura, disegno, incisione, architettura e fotografia<sup>6</sup>. Dall'interesse per l'arte moderna in Sicilia<sup>7</sup>, e basti citare la lettura sociologica sul *Ritratto di Ignoto* di Antonello da Messina del Museo Mandralisca di Cefalù<sup>8</sup>, o gli scritti dedicati a Francesco Laurana, Caravaggio<sup>9</sup>, Filippo Paladini<sup>10</sup> e Pietro d'Asaro<sup>11</sup>; ai rapporti con l'arte contemporanea, come attestano i legami con artisti quali Savinio, De Chirico, Guttuso, Bruno Caruso, Emilio Greco, Fabrizio Clerici e tanti altri<sup>12</sup>.

---

5 L. Sciascia, Presentazione in E. Patti, E. Rebullà, *Odori*, Ediprint, Siracusa 1985, p. 5; *infra*

6 Una prima ricognizione bibliografica degli scritti di Sciascia sulle arti figurative è stata pubblicata da Francesco Izzo (cfr. F. Izzo, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione*, in *La memoria di carta*, a cura di V. Fascia, con scritti di F. Izzo e A. Maori, Edizioni Otto/Novecento, Milano 1998, pp.191-276), che ringrazio vivamente per avermi fornito preziosi suggerimenti.

7 Interesse filtrato anche attraverso il suo attivismo nell'ambito delle “rivalutazioni” di alcuni pittori del XVI e XVII secolo, come attestano le mostre di Filippo Paladini del 1967 a Palermo, curata da Cesare Brandi, e la mostra di Pietro d'Asaro del 1984 a Racalmuto, nelle quali lo scrittore ebbe un fondamentale ruolo di promozione culturale.

8 Cfr. G. Mandel, *L'opera completa di Antonello da Messina*, introduzione di L. Sciascia, Milano 1967.

9 Cfr. *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa 1984-1985) a cura di V. Abbate, Sellerio editore, Palermo, 1984.

10 Cfr. *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo a cura di M. G. Paolini e D. Bernini, saggio introduttivo di C. Brandi, Palermo, 1967.

11 Cfr. *Pietro d'Asaro il «Monocolo di Racalmuto»*, catalogo della mostra (Racalmuto 1984-1985), a cura di M. P. Demma, prefazione di L. Sciascia, Palermo 1984.

12 Rispetto al rapporto di Sciascia con gli artisti del Novecento citati, va sottolineato il ruolo attivo giocato dallo scrittore – da grande polemista quale è stato - in alcuni dibattiti che hanno caratterizzato

Un discorso a parte meriterebbe la passione di Sciascia per l'incisione, dove, dai nomi degli incisori da lui più amati, da Luigi Bartolini a Mario Calandri, da Mino Maccari a Tono Zancanaro, da Renzo Vespignani a Carla Horat, emerge una predilezione per un gusto che si muove tra recupero della tradizione naturalistica dell'arte moderna e linguaggi a volte di matrice neosimbolista o neoespressionista, ma sempre votati a intenti narrativi. Non è un caso che molti degli artisti prediletti da Sciascia, fossero anche scrittori, come nel caso di Savinio, Caruso, Trombadori e altri, personaggi che affascinavano Sciascia per il loro “dilettantismo” stendhaliano, per il loro “peregrinare nel mondo con spirito universalistico”<sup>13</sup>.

Quasi come compensazione metafisica, inoltre, nei suoi romanzi, egli ha spesso incastonato nella narrazione improvvise apparizioni di immagini tratte dal patrimonio artistico mondiale: dal “tableau vivant” erotico composto dal protagonista Di Blasi e dalla sua amante nel *Consiglio d'Egitto* (1963), che rimanda alle scene galanti dei dipinti di Boucher; alla presenza della *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti e della *Zattera della Medusa* di Géricault in *Todo Modo* (1974), dove il protagonista è un pittore anonimo; alla nota incisione di Dürer ne' *Il cavaliere e la morte* (1988); al quadro rubato, allusivo al furto della *Natività* di Caravaggio dell'Oratorio di San Lorenzo di Palermo, in *Una storia semplice* (1989). O della cura con cui sceglieva le copertine dei suoi libri: e va citata almeno la xilografia di Fèlix Vallotton, *La paresse*, che adorna la copertina di *Cruciverba*, anticipando il contenuto del libro<sup>14</sup>. Non è un caso che la scelta delle copertine per i suoi romanzi non rappresentassero per lo scrittore una semplice decorazione, ma acquisivano una particolare funzione nel sistema di richiami con i contenuti del testo letterario. Se si guarda alle opere d'arte scelte dallo scrittore per illustrare le copertine dei suoi

---

il panorama artistico siciliano e nazionale dagli anni Sessanta agli anni Ottanta. Significativa fu, ad esempio, quella che si generò sulle pagine del “Corriere della Sera” (cfr. L. Sciascia, *Le porte contestate*, “Corriere della Sera”, 23 settembre 1970, p. 3) con Cesare Brandi attorno alle porte del Duomo di Orvieto di Emilio Greco, nella quale Sciascia si era schierato a favore di coloro che appoggiavano l'iniziativa, mentre il noto critico aveva espresso parere negativo. Su questo aspetto, finora non indagato dalla critica, si rimanda al primo capitolo della tesi, mentre in generale sulle porte realizzate da Emilio Greco per il Duomo di Orvieto, cfr. *Le porte del Duomo di Orvieto*, Roma, Il Cigno, 1994.

13 Sulle affinità “stendhaliane”, ad esempio, tra Sciascia e Clerici cfr. M. Carapezza, *Lo svagato deambulare. Il dilettantismo in Leonardo Sciascia e Fabrizio Clerici*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, a cura di R. Cincotta e M. Carapezza, “Quaderni Leonardo Sciascia” n.3, Milano, La Vita Felice, 1998.

14 G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 48-50.

romanzi, ci si rende conto del rispecchiamento parallelo con i suoi gusti in ambito figurativo. Infatti, scorrendo le copertine dei libri di Sciascia si riscontrano opere di Antonello da Messina, Luca Signorelli, Rutilio Manetti, Giovan Battista Piranesi, Francisco Goya, Renato Guttuso, Fabrizio Clerici e molti altri. Sono elementi che riflettono, nel loro insieme, il *goût esthétique* di Sciascia in ambito figurativo. Lo scrittore non ha mai nascosto la propria ostilità verso l'arte d'avanguardia o astratta, manifestando invece il suo interesse per tutte le esperienze contemporanee che andavano verso il recupero del figurativismo; per Sciascia l'arte moderna non coincide con la radicale sovversione dell'arte, bensì con l'esplorazione di nuove possibilità espressive, che restino però sempre nell'ambito della letteratura come comunicazione, come espressione di idee, e non di ideologie rigide e dogmatiche<sup>15</sup>. Dal realismo rinascimentale di Antonello e Laurana, a quello seicentesco di Caravaggio e Pietro d'Asaro, a quello socialista di Guttuso e Migneco, Sciascia passa quasi senza soluzione di continuità da interessi per il linguaggio metafisico di Savinio e De Chirico, al neosimbolismo narrativo di Caruso, per finire con la reinterpretazione tutta intellettuale neo-surrealista di Clerici. Si può tracciare quindi una linea di orientamento estetico nell'universo sciasciano delle arti figurative, che egli stesso definisce un “sistema di conoscenza”, che va dal fisico al metafisico, sulla base di un figurativismo pittorico caratterizzato da due elementi indissolubili: la memoria e la rappresentazione, aspetti che accomunano, per Sciascia, le arti visive alla letteratura. Legame quasi inscindibile, questo, nella visione poetica di Sciascia: è emerso, infatti, un forte parallelismo tra il percorso del suo *goût esthétique* – che segue, come si è visto, una sorta di linea che va dal realismo più stringente a un apprezzamento sempre crescente per linguaggi metafisici – e l'evoluzione stilistica dei suoi romanzi, dalla scrittura cronachistica di forte “realismo sociale” de' *Le Parrocchie di Regalpetra* (1956)<sup>16</sup> alle atmosfere più rarefatte e metafisiche, se non in alcuni casi venate di onirico surrealismo, di *Todo Modo* (1974)<sup>17</sup>, o alla

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 114-116.

<sup>16</sup> L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, Roma, Laterza, 1956.

<sup>17</sup> L. Sciascia, *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974. Diversi sono in questo romanzo i riferimenti alla pittura surrealista, è il caso, ad esempio, del riferimento alle donne di Paul Delvaux in una delle visioni del protagonista a inizio romanzo, p. 9: «Nella radura, al sole, c'erano delle donne in bikini. Erano certamente quelle dell'albergo, di cui mi aveva detto il giovane prete. Cinque, infatti. Mi avvicinai ancora, sempre silenziosamente. E stavano in silenzio anche loro: distese sugli asciugamani

dimensione quasi grottesca e ricca di simbologie presente ne' *Il cavaliere e la morte* (1988)<sup>18</sup>.

Il primo capitolo, "*Interventi critici di Leonardo Sciascia sulle arti figurative*", consiste in uno studio di carattere prettamente storiografico rivolto agli scritti sulle arti figurative di Sciascia, raccolti e antologizzati nel corso del primo anno di dottorato<sup>19</sup>. Per quanto concerne questa parte, lo studio si è rivolto ad indagare gli scritti apparsi nella stampa periodica e nei cataloghi d'arte, suddivisi convenzionalmente per ambiti tematici (Arte antica e moderna, Architettura, Interventi in difesa dei beni culturali, i sodalizi e le tematiche del Novecento ecc.), individuando, dove possibile, le scelte tematiche e le preferenze di gusto, anche attraverso i rapporti con gli artisti del Novecento, tra cui Renato Guttuso, Bruno Caruso, Emilio Greco e Fabrizio Clerici, sulla base a volte dei loro scambi epistolari. Tale produzione è stata affrontata valutando anche le fonti e gli "auctores" cui lo scrittore fa riferimento: dalla tradizione francese degli scrittori d'arte (Diderot, Montesquieu, Stendhal, Baudelaire) alla critica d'arte del Novecento.

È stata avanzata, inoltre, qualche ipotesi sul linguaggio della sua scrittura d'arte, attraverso le influenze ricevute da altri storici e critici d'arte italiani a lui contemporanei. Al riguardo è emerso un interesse significativo per la tradizione lirica di matrice rondista (Sciascia amò molto Emilio Cecchi, come attesta anche il carteggio, in parte qui inserito) e un'impostazione caratterizzata da una spiccata lucidità espressiva, di matrice razionalista e "neo-illuminista", accostabile a figure

---

a spugna dai colori vivaci, quattro; una invece seduta, immersa nella lettura. Era un'apparizione. Qualcosa di mitico e di magico. A immaginarle del tutto nude (e non ci voleva molto), tra l'ombra cupa del bosco in cui io stavo e la chiazza di sole in cui stavano loro, con quei colori, in quell'assorta immobilità, ne veniva un quadro di Delvaux (non mio: chè io non ho mai saputo vedere la donna in mito e in magia, nè pensosa, nè sognante). Era di Delvaux la disposizione, la prospettiva in cui stavano rispetto al mio occhio; e anche quello che non si vedeva e che io sapevo: il fatto che stavano, sole, in quel cieco casermone tenuto da preti». Non va poi dimenticato che ad ispirare la scelta del dipinto *Le tentazioni di S. Antonio* di Rutilio Manetti quale copertina e opera protagonista del romanzo fu l'amico pittore Fabrizio Clerici, compagno "stendhaliano" per eccellenza che influenzerà molto, in quanto a suggestione lirico-figurativa, alcuni aspetti dei romanzi di Sciascia, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta.

18 L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988.

19 Durante il quale si è effettuata la ricognizione dei suoi scritti sull'arte: presentazioni di monografie storico-artistiche, articoli e saggi sulla stampa periodica e nelle riviste siciliane. In particolare sono stati raccolti gli scritti su "La Stampa", "Il Corriere della Sera", "L'Ora", "La Sicilia" e altre testate, i quali sono stati trascritti in forma antologica e corredati di note critiche. Ricerche che hanno comportato diversi viaggi a Parma, Firenze, Torino, Milano e l'instaurazione di una rete di rapporti con gli eredi dello scrittore e di molti suoi studiosi.

quali, ad esempio, Carlo Ludovico Ragghianti. Ad appendice del suddetto studio segue l'antologia degli scritti sull'arte (1950-1989).

Il secondo capitolo, intitolato “*Leonardo Sciascia e la direzione di «Galleria. Rivista bimestrale di cultura 1949-1989»*”, concerne lo spoglio degli scritti d'arte e, di critica della rivista siciliana “Galleria: rassegna bimestrale di cultura”, edita da Salvatore Sciascia a Caltanissetta e fondata da Leonardo Sciascia assieme a Mario Petrucciani e Jole Tornelli nel 1949, diretta dallo scrittore fino agli anni Ottanta.

Nata come «libero luogo d'incontro, inizialmente fra giovani scrittori meridionali, con non altra pretesa che quella di portare avanti una proposta antologica, che si accompagna a periodici bilanci»<sup>20</sup>, “Galleria” era tuttavia rivolta a molteplici aspetti della cultura contemporanea, con particolare attenzione alla critica figurativa e con interessi che spaziavano anche nel cinema e nel teatro. La presenza dello scrittore nella direzione della rivista nissena, che ebbe cadenza bimestrale fino al 1987 (poi sarà quadrimestrale), sarà determinante ai fini del valore culturale assunto dal periodico nel corso degli anni a livello nazionale e internazionale, grazie anche al prestigio dei collaboratori, tra cui noti scrittori e critici letterari – da Pier Paolo Pasolini ad Alberto Moravia, da Mario Praz a Emilio Cecchi, da Ferruccio Ulivi a Enrico Falqui - e storici dell'arte come Stefano Bottari, Carlo Ludovico Ragghianti, Giovanni Carandente, Roberto Salvini, Ottavio Morisani, Luigi Carluccio, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan e Federico Zeri. Nomi che testimoniano la sensibilità del periodico per le arti figurative, a dimostrazione dei legami esistenti nella seconda metà del Novecento tra critica letteraria e critica d'arte.

Ad appendice di questo capitolo si è ritenuto opportuno inserire gli indici della rivista, dal 1949 al 1989, e le schede bio-bibliografiche dei collaboratori, segnatamente teorici, critici e storici dell'arte. La rivista è stata studiata presso la Fondazione “Leonardo Sciascia”, e soprattutto presso la Biblioteca Regionale “A. Bombace” di Palermo, all'interno del progetto di catalogazione delle riviste d'arte siciliane coordinato dalla Prof.ssa Simonetta La Barbera del Dipartimento di Studi Storici e Artistici dell'Università degli Studi di Palermo.

Il terzo ed ultimo capitolo, *Leonardo Sciascia e l'incisione: “figura minore e segreta del mondo”*, è un breve studio sul rapporto di Sciascia con l'incisione, sia

---

20 R. Macchioni Jodi, in *Letteratura italiana. Novecento*, Milano 1980, p. 7146.



come collezionista che come “*amateur d'estampes*”: prendendo in analisi la collezione di stampe, con ritratti di poeti e letterati, che vanno dal XVII al XX secolo, donati dallo scrittore prima della morte alla “Fondazione Leonardo Sciascia” di Racalmuto<sup>21</sup>.

Come appendice di questo capitolo, infine, si è ritenuto opportuno stilare un elenco integrale della raccolta, seguito dalle relative riproduzioni fotografiche, rimandandone lo studio ragionato in altra sede.

---

21 Attualmente la collezione è pubblicata solo da un punto di vista illustrativo, cfr. *Ignoto a me stesso*, Racalmuto, Fondazione Leonardo Sciascia, 2007.

# CAPITOLO I

## INTERVENTI CRITICI DI LEONARDO SCIASCIA SULLE ARTI FIGURATIVE

*“Il partito più onesto per uno scrittore che ami la pittura,  
è dunque quello di rendere un omaggio al pittore prescelto,  
salutandone l’opera e magari cercandovi ispirazione  
per qualche pagina più o meno alata ma quasi sempre sincera”*

G. B. Angioletti, *L’uso della parola*,  
Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 1958, p. 179.

### *Nota introduttiva*

Nella premessa a una delle sue opere fondamentali, *Costruzione della critica d’arte* (1955)<sup>1</sup> – che rappresenta idealmente la continuazione del volume *Genesi e paternità della critica d’arte* (1951)<sup>2</sup> – Luigi Grassi sottolineava «l’importanza, o la esclusiva validità, dell’attività critica dovuta al giudizio immediato, frammentario, istintivo e però aderente al significato di un’opera d’arte, quale è quello formulato felicemente da artisti o poeti», sebbene si tratti pur sempre di «critica frammentaria, intuizione isolata, di ordine eccezionale», ma che, tuttavia, concorre, nella brillante metafora della «costruzione dell’edificio della critica d’arte», accanto ai contributi estetici e storiografici, al procedimento costruttivo su cui si fonda la moderna storiografia artistica<sup>3</sup>.

---

1 Cfr. L. Grassi, *Costruzione della critica d’arte*, Roma 1955.

2 Cfr. L. Grassi, *Genesi e paternità della critica d’arte*, Roma 1951.

3 L. Grassi, *Costruzione...*, 1955, p. 7.

È in questo ambito di studi che si inserisce il presente lavoro, che ha come oggetto la produzione degli scritti sull'arte figurativa di un fine letterato come Leonardo Sciascia<sup>4</sup>. Si tratta di un ambito poco indagato dell'attività intellettuale di Sciascia, il quale presenta una varietà di aspetti che rispecchiano chiaramente la sua passione per le arti visive.

Le radici di uno Sciascia appassionato di “cose d'arte” vanno ricercate nella dimensione “borghese” degli anni palermitani – e prima, solo in parte, nella formazione a Caltanissetta, e specialmente nell’“officina” di «Galleria»<sup>5</sup> – quando lo scrittore, assiduo frequentatore di gallerie, antiquari e artisti, e consulente della nascente casa editrice Sellerio<sup>6</sup>, andava alternando al suo impegno di intellettuale e

---

4 Gli studi di critica letteraria, così come anche quelli di estetica comparata, negli ultimi decenni hanno posto l'attenzione, in più occasioni, su vari aspetti dell'opera di Sciascia: la musica, il teatro e il cinema, proprio a testimonianza della valenza interdisciplinare dell'opera e dell'attività letteraria dell'intellettuale racalmutense. Mentre, in seno agli studi di critica d'arte del Novecento, finora, non è stato affrontato, storiograficamente e teoricamente, il suo rapporto con le arti visive. Sui rapporti tra Sciascia e la musica cfr. C. Maeder, *Sciascia e la musica, in Sciascia, scrittore europeo*, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Atti del Convegno internazionale di Ascona (1993), Birkhäuser Verlag, Basel 1994; mentre per quanto riguarda gli studi sul teatro, si veda, almeno: *La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Atti del Convegno, (Catania, Teatro Stabile, 1986), Palermo 1987; G. Nicastro, *Sciascia e il teatro*, in *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, Atti del convegno (Catania 1994), a cura di A. Zappulla, Acireale (CT), La Cantinella, 1997. Più numerosi gli studi sul legame tra Sciascia e il cinema, cfr. F. Gioviale, *Sciascia e il cinema*, in *Omaggio a Sciascia*, Atti del Convegno di Studi (Agrigento 1990), a cura di Z. Pecoraro, E. Scrivano, Agrigento, Sarcuto, 1991, 107-111; *Le maschere e i sogni: scritti di Leonardo Sciascia sul cinema*, prefazione di G. Bufalino, saggio introduttivo di A. Di Grado, a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 1992; G. Finocchiaro Chimirri, *Al cinema con Sciascia*, Catania, Cuecm 1993; L. Termine, *Il cinema, con difficoltà*, in *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1993. Per gli studi finora dedicati ad alcuni aspetti del rapporto tra Sciascia e le arti figurative, che affrontano l'argomento da diverse angolazioni, prettamente letterarie, si vedano: N. Tedesco, *Le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia*, in *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Fondazione L. Sciascia - Fondazione G. Whitaker, catalogo della mostra, (Palermo-Racalmuto, luglio-novembre 1992), a cura di M. Pecoraino, Palermo 1992, pp. 48-50; *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra (Racalmuto, 20 novembre-15 dicembre, 1999), a cura di P. Nifosì, Fondazione Leonardo Sciascia, Comiso-Racalmuto, Salarci Immagini, 1999; G. Jackson, *Nel labirinto di Sciascia*, (capitolo VIII: Le arti figurative come metafora), Milano, La Vita Felice, 2004, pp. 183-227.

5 Sulla direzione di Sciascia al periodico nisseno «Galleria», sorto nel 1949 a Caltanissetta, e da lui diretta dal 1950 al 1989, si rimanda al secondo capitolo, *infra*.

6 Sciascia, come noto, non ebbe mai un ruolo ufficiale nella casa editrice Sellerio, ma ne fu l'ispiratore sin dagli esordi, nelle scelte editoriali, di copertine e illustrazioni, contribuendo notevolmente all'ascesa della casa editrice. Numerose sono le testimonianze della frequentazione di Sciascia degli uffici della Sellerio, tra cui interessanti risultano, in questa sede, una dichiarazione di Elvira Giorgianni Sellerio che testimonia anche l'interesse dello scrittore per le gallerie d'arte palermitane: «Leonardo si alternava fra noi e Arte al Borgo di Maurilio Catalano, e qui andava avanti una specie di cenacolo» (cfr. E. Sellerio, in “Il Giornale di Sicilia”, 20 dicembre 1989), e una di Stefano Malatesta: «Arrivava quasi ogni giorno [nella casa editrice Sellerio], verso le cinque o le sei del pomeriggio, si sedeva su una poltrona liberty, dietro la finestra e accanto alla scrivania, e chiedeva cosa ci fosse di nuovo. Qui si trovava a suo agio, tra le bellissime incisioni appese alle pareti e le bozze dei libri sugli scaffali» (cfr. S. Malatesta, su “La Repubblica”, 21 novembre 1989). I

indagatore dell'amara realtà socio-politico siciliana, e di riflesso nazionale, il diletto tutto "stendhaliano" per le arti<sup>7</sup>. «Ci sono, è ovvio» - afferma acutamente Matteo Collura, suo massimo biografo - «due Leonardo Sciascia. Quello che vive la sua borghese vita nella Palermo insanguinata dalle lotte di mafia, ma dove può tuttavia conservare le sue abitudini paesane (gli incontri con gli amici, le conversazioni nelle gallerie d'arte come in un circolo, la ricerca di vecchie stampe, libri e oggetti di antiquariato); e dove, la casa editrice Sellerio in attività, può tornare a coltivare la sua passione per l'editoria. E c'è lo Sciascia del silenzio e della solitudine; lo scrittore che nel privato sembra essere condannato a decifrare gli ambigui segni della realtà e della sempre più nera cronaca»<sup>8</sup>.

Alla prima dimensione "borghese" che sembra quasi riecheggiare il sogno, da lui mai negato, di vivere la città in tutta la sua dimensione socio-culturale in modo attivo, forse rifanciandosi agli scrittori francesi dell'età dei lumi<sup>9</sup> – si affianca quella del critico militante, collaboratore di giornali e riviste<sup>10</sup>.

I segni del rapporto tra Sciascia e le arti, inoltre, emergono e si possono

---

suggerimenti di Sciascia sui libri da pubblicare erano spesso dettati da fedeli affezioni, ma potevano anche nascere imprevedibilmente, dai suoi viaggi francesi o spulciando i cataloghi degli antiquari. Sciascia dispensava i suoi consigli anche per la scelta delle illustrazioni con cui corredare le copertine; egli era, infatti, un appassionato conoscitore in campo figurativo, e in particolare delle stampe. Su Sciascia editore cfr. M. D'Alessandra, Leonardo Sciascia editore, in *Colpi di penna, colpi di spada*, Quaderno Leonardo Sciascia, n. 6, Milano, La Vita Felice, 2001, pp. 48-64.

<sup>7</sup> Sul concetto di "stendhalismo" lo scrittore tornerà più volte, soprattutto in relazione a figure come Savinio e Clerici, quale componente culturale non trascurabile di molti intellettuali e artisti italiani del Novecento. Su questo punto cfr. M. Colesanti, *Testimonianze su Sciascia e Stendhal*, in *Non faccio niente senza gioia, Non faccio niente senza gioia: Leonardo Sciascia e la cultura francese*, a cura di S. Marcello, Milano, La Vita Felice, 1996, pp. 34-59.

<sup>8</sup> M. Collura, *Il maestro....*, 1996, p. 208

<sup>9</sup> Infatti, lo scrittore, come noto, amava così tanto Parigi al punto di meditare di trasferivisi. Fin dagli anni Sessanta la frequentava annualmente, e nel 1978 vi fissò la residenza presso l'abitazione dell'amico fotografo Ferdinando Scianna, in vista di un definitivo trasferimento, ma, eletto nel 1979 deputato parlamentare tra le file del Partito Radicale sia alla Camera che al Parlamento Europeo, decise di rimanere a Roma. Su questo punto cfr. M. Collura, *Il maestro....*, 1996, p. 245

<sup>10</sup> Tra le numerose testate giornalistiche cui Sciascia collaborerà, a partire dagli anni Sessanta, con vari interventi, tra cui molti anche di critica d'arte, si possono ricordare: "L'Ora", "La Stampa", "Corriere del Ticino", "Corriere della Sera", "L'Europeo", "Il Popolo", "Il Giornale di Sicilia", "La Sicilia", "Il XIX secolo", "Malgrado Tutto", ed "Epoca". Tra gli studi attualmente realizzati sulla collaborazione di Sciascia alle diverse testate giornalistiche si possono citare: per gli elzeviri pubblicati nel "Corriere della Sera", cfr. R. Ricorda, *Le pagine vissute. Sciascia e la terza pagina del "Corriere della Sera"*, in AA.VV., "Terza pagina", Q/M Quadrato Magico, Trento 1994, poi in *Pagine vissute*, E.S.I., Napoli, 1995; per la collaborazione a "L'Ora", Cfr. M. Farinella, *Sciascia e l'Ora*, in Leonardo Sciascia, *Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, pp. 13-14; mentre per la collaborazione al "Corriere del Ticino", cfr. G. Quatriglio, *Leonardo Sciascia e il "Corriere del Ticino"*, in *Cartevive* – Periodico dell'Archivio Prezzolini e della Biblioteca Cantonale di Lugano, giugno 2009, snp., poi in "A Futura Memoria. Il giornale dell'Associazione Amici di Sciascia", n. 7, gennaio-aprile 2010, pp. 29-31.

cogliere, quasi in filigrana, attraverso la sua biografia<sup>11</sup>. Agli inizi degli anni Quaranta Sciascia si iscrive alla Facoltà di Magistero a Messina, dove rimarrà formalmente iscritto fino al 1949, anno in cui inizia ad insegnare nella scuola elementare di Racalmuto<sup>12</sup>.

Il 17 ottobre del 1944, al terzo anno del corso di laurea in Lettere, Sciascia sostiene l'esame in Storia dell'Arte con Enzo Maganuco, presenti in commissione anche Nicola Putortì e Calogero Sacheli, riportando la votazione di 27/30<sup>13</sup>. Gli argomenti d'esame, in tutto tre domande, vertevano rispettivamente sull'attività dei Gagini a Catania, su Domenico Gagini a Palermo e su Benozzo Gozzoli a Montefalco<sup>14</sup>.

Dopo il 1944 inizia a pubblicare poesie, articoli e fogli di diario sui giornali "Vita Siciliana", "Sicilia del Popolo" e l'"Unità". In questi primi interventi la sua prosa è molto vicina a quella di Nino Savarese, figura alla quale forse Sciascia deve la passione trasmessa per la scrittura "rondista" – che, come si vedrà più avanti, avrà un ruolo notevole nei suoi scritti sull'arte.

Intorno al 1965 lo scrittore inizia ad esplorare ogni piccolo paesino della Sicilia, studiandone usanze, tradizioni e fatti minimi di storia locale; conosce il giovane fotografo Ferdinando Scianna con il quale nascerà una lunga collaborazione sfociata in alcune celebri monografie illustrate su luoghi della Sicilia<sup>15</sup>.

---

11 Per la quale si rimanda principalmente, in questa sede, a M. Collura, *Il maestro...*, 1996; e a *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987.

12 G. Traina, Leonardo Sciascia, Mondadori, Milano 1999, p. 11.

13 Il dato è emerso da uno studio condotto da Rosario Moscheo sui documenti dell'ateneo messinese riguardante la formazione universitaria di Sciascia, cfr. R. Moscheo, *Sciascia prima di Sciascia. Lo "studentato" in riva allo stretto*, in *Filosofia, Scienza, Cultura: studi in onore di Corrado Dollo*, a cura di G. Bentivegna, S. Burgio, G. Magnato San Lio, Soveria Mannelli, Rubettino Editore, 2002, p. 600. Questo aspetto della formazione accademica sciasciana aiuta a spiegarci meglio, da un lato, le sue profonde e ramificate conoscenze della storia artistica siciliana, soprattutto in ambito quattro e cinquecentesco, e dall'altro, a chiarire le ragioni per i futuri interessi dello scrittore verso alcuni esponenti di quella cultura figurativa, quali Antonello, i Gagini e Laurana.

14 Giova ricordare che l'esame di storia dell'arte fu uno dei migliori da lui sostenuti negli anni universitari messinesi, aspetto questo, che anticipa di molto i suoi interessi in questo campo. Inoltre, il fatto che gran parte degli argomenti d'esame vertevano su temi siciliani, l'opera dei Gagini a Catania e quella di Domenico Gagini a Palermo, risulta significativo per la solida formazione dello scrittore in questo ambito di studi, come attestano, tra gli altri, gli scritti dedicati ad Antonello da Messina e a Francesco Laurana – cui peraltro renderà omaggio onomastico nel suo romanzo giallo *A ciascuno il suo* (Torino, Einaudi, 1966).

15 Tra cui *Feste religiose in Sicilia* (fotografie di Ferdinando Scianna), con introduzione di L. Sciascia, Leonardo da Vinci, Bari, 1965; Tra gli altri fotografi con cui lo scrittore entrerà in contatto, si ricordino almeno Enzo Sellerio, Melo Minnella e Giuseppe Leone. Per gli scritti di Sciascia sulla fotografia si rimanda all'ultimo paragrafo di questo capitolo, *infra*.

Sempre in questi anni, Sciascia si mostra attento visitatore di mostre e opere d'arte, anche quelle conservate nelle più piccole chiese siciliane, di Antonello da Messina, dei Gagini, di Laurana (artista molto apprezzato dallo scrittore), di Caravaggio, di Pietro d'Asaro, di Filippo Paladini, Guglielmo Borremans, Giacomo Serpotta e molti altri.

Nel contempo, grande attenzione dedicava all'arte contemporanea siciliana, presentando le mostre dei suoi artisti più amati, a cui fu legato da sincera amicizia, quasi tutti accomunati da un anti-astrattismo di base che caratterizza il gusto estetico sciasciano.

In generale i suoi interessi nell'arte novecentesca vertono su tematiche e ambiti in cui prevalgono reminiscenze letterarie e una sostanziale attenzione alle denunce sociali, non priva di ironico e satirico senso critico.

Tra i numerosi artisti cui lo scrittore dedicò scritti significativi si possono ricordare: Renato Guttuso, Emilio Greco, Alberto Savinio, Fabrizio Clerici, Bruno Caruso, Tono Zancanaro, Mino Maccari, Piero Guccione<sup>16</sup>. A questi e altri temi e artisti Sciascia dedica, dagli anni Cinquanta fino alla sua scomparsa, scritti di lucida pregnanza critica<sup>17</sup>.

Dal 1967 si trasferisce a Palermo per seguire le figlie nella vita universitaria. Da questo momento si viene a creare attorno a lui un nutrito cenacolo di scrittori e artisti che darà vita a interessanti esperienze come la frequentazione giornaliera di gallerie d'arte quali "La tavolozza" di Vivi Caruso, "La Robinia" e "Arte al Borgo" di Maurilio Catalano e, soprattutto, la casa editrice Sellerio, fondata dall'amico fotografo Enzo Sellerio e dalla moglie Elvira Giorgianni. Ma il soggiorno estivo a Racalmuto è per lui fondamentale e irrinunciabile. E anche nel periodo estivo la sua residenza alla Noce, nei pressi di Racalmuto, era un cenacolo di scrittori, pittori, fotografi e vari personaggi eminenti della cultura del tempo.

Come acutamente notava nel 1999 Evelina De Castro, Sciascia ebbe un ruolo determinante nel panorama artistico palermitano negli anni Sessanta e nei decenni successivi: «Dallo scadere degli anni Sessanta, infatti, si venivano a formare intorno alla sua regolare presenza in alcune gallerie d'arte, dei veri e propri circoli in cui vari esponenti della cultura palermitana si ritrovavano per discutere di arte come di

---

16 Per gli scritti sugli artisti citati si rimanda a: Appendice I, *infra*.

17 Cfr. G. Traina, *Leonardo Sciascia*., 1999 p. 13.

letteratura e cronaca»<sup>18</sup>.

Nel 1969 inizia la sua collaborazione al “Corriere della Sera” scrivendo importanti elzeviri, alcuni dei quali confluirono in *La corda pazza* e altri in *Nero su nero*, mentre nel 1972 ha inizio la collaborazione di Sciascia con “La Stampa” di Torino. A cavallo tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta si intensifica la rete di rapporti tra lo scrittore e gli artisti, assumendo sempre più un ruolo di forte incisività nel panorama artistico contemporaneo siciliano: «Col passare degli anni e con l’infittirsi dei titoli nella sua produzione di scrittore, Sciascia diventa una sorta di santo protettore che narratori, saggisti, poeti, pittori rincorrono perché interceda per loro: lui che ce l’ha fatta, lui che è approdato alle case editrici e ai giornali del Nord»<sup>19</sup>. Fin qui, per sommi capi, alcune delle coordinate biografiche in cui si viene a collocare la dimensione di Sciascia critico d’arte.

La produzione di scritti sull’arte di Leonardo Sciascia, che va dal 1952 al 1989<sup>20</sup>, si può suddividere sostanzialmente – e in modo convenzionale, visto il carattere universale dell’attività critica dello scrittore - in cinque categorie, rispettivamente relative all’arte antica e moderna, all’architettura, alla difesa dei beni culturali, alla fotografia e all’arte contemporanea, quest’ultima decisamente più cospicua e riferibile alla sua lunga frequentazione di artisti e gallerie d’arte<sup>21</sup>. Si tratta di scritti prevalentemente dedicati all’ambito figurativo e culturale siciliano, con qualche eccezione sporadica su artisti e problematiche di ambito nazionale ed europeo<sup>22</sup>. Generalmente, gli interventi di Sciascia nel campo delle arti figurative si pongono come scritti di natura militante, di interventi, a volte polemici, sotto forma di articoli, recensioni, prefazioni e presentazioni di mostre, anche se in alcuni casi

---

18 E. De Castro, “Arte al Borgo” 1963 - 1973: dieci anni di mostre a Palermo, in “Retablo”, 1.1999, 11, p. 7.

19 M. Collura, *Il maestro....*, 1996, p. 180

20 Per gli scritti di Sciascia sulle arti si rimanda all’antologia, suddivisa per sezioni tematiche (Arte antica e moderna, Architettura, Arte Contemporanea, Fotografia), in Appendice I, *infra*.

21 Va ricordato, che oltre alle citate gallerie palermitane, Sciascia frequentò, nel corso dei suoi numerosi viaggi, diverse gallerie e antiquari, tra cui la Libreria Antiquaria Prandi di Reggio Emilia, di Andrea Prandi; la Galleria del Bisonte di Firenze, di Luisa Conti; la Galleria “Il Gabbiano” di Roma, di Marina Manzo; e la Galleria “Il Tempietto” di Brindisi. Su questo, cfr. F. Izzo, *Come Chagall....*, 1998, p. 192.

22 È da notare che lo scrittore, nel corso degli anni Ottanta, scriverà anche una lucida presentazione sul XVIII secolo per la Storia della Pittura edita dall’Istituto Geografico De Agostini (cfr. *Storia della pittura dal IV al XX secolo. Il Settecento*, vol. 8, testo di U. Ruggeri, saggi di M. Ferrero Viale, L. Sciascia, Istituto Geografico De Agostini, Novara 1986), a dimostrazione di un coinvolgimento, seppur in pubblicazioni di carattere divulgativo, nel campo dell’editoria storico-artistica.

assumono la connotazione di veri e propri saggi teorici, come avviene specialmente nel campo della fotografia, mostrandosi finissimo *essayiste*.

I suoi scritti sull'arte si muovono sul piano dell'impegno sociale, a volte in difesa di alcuni artisti contemporanei, altre volte in difesa del patrimonio artistico siciliano, lasciato in totale abbandono e incuria dagli addetti ai lavori, come avviene per il terremoto del Val del Belice, o nel caso, anch'esso eclatante, dello scialbo dei graffiti dei prigionieri dell'Inquisizione di Palazzo Steri a Palermo negli anni Sessanta<sup>23</sup>.

Sebbene si tratti di interventi che si presentano generalmente come scritti "a margine" di una mostra, di un ritrovamento, di una monografia o di un'opera d'arte, emerge, nell'insieme, una prospettiva d'indagine tesa ad una lettura critica attualizzante, ma al contempo storiografica e teorica, dove ogni argomento (pittura, scultura, architettura e fotografia) è ricondotto, come forse soltanto lui era in grado di fare, nell'approfondimento dei caratteri che contraddistinguono la cultura siciliana *tout court* vista non in chiave regionalistica, ma universale, in pieno accordo con la sua visione della "Sicilia come metafora del mondo"<sup>24</sup>. Tuttavia, da questi scritti emergono e si possono cogliere diversi spunti per individuare scelte tematiche e preferenze dello scrittore in ambito figurativo, grazie anche ai numerosi riferimenti a storici, teorici e critici d'arte, che testimoniano la familiarità dello scrittore, da una lato, con la storiografia artistica sette e ottocentesca, soprattutto francese e, dall'altro, anche con la critica d'arte novecentesca, in particolare in merito a eminenti storici dell'arte quali Cesare Brandi, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Giuliano Briganti e Maurizio Calvesi<sup>25</sup>.

In quest'ottica, i suoi interventi, caratterizzati da lucidità critica e capillare competenza, oltre che da un linguaggio e una scrittura di matrice razionalista e "neo-illuminista", assumono un certo interesse nella fisionomia del quadro generale della storiografia artistica siciliana del Novecento.

Sul piano stilistico, la scrittura d'arte sciasciana mostra, invece, diverse reminiscenze della cultura rondista. Nella prefazione a *Le Parrocchie di Regalpetra*,

---

23 Su questo punto si rimanda al paragrafo relativo agli interventi in difesa dei beni culturali, *infra*

24 Cfr. Leonardo Sciascia. *La Sicilia come metafora*. Intervista di Marcelle Padovani, Milano 1979, IX

25 Per una bibliografia esaustiva sugli storici citati si rimanda a: Appendice II: *Schede bibliografiche dei collaboratori a "Galleria"*, *infra*.



infatti, Sciascia ricorda i suoi debiti nei confronti della scrittura rondista: «Debbo confessare che proprio sugli scrittori rondisti- Favarese, Cecchi, Barilli- ho imparato a scrivere. E per quanto i miei intendimenti siano maturati in tutt'altra direzione, anche intimamente restano in me tracce di un tale esercizio»<sup>26</sup>.

In particolare, gli scritti su argomenti novecenteschi, mostrano a più riprese numerosi riferimenti a letterati e critici d'arte della cultura francese del XVIII e XIX secolo, tra cui Diderot, Baudelaire, Stendhal, Zola e i fratelli De Goncourt, protagonisti indiscussi del secondo Ottocento di quella Parigi che era considerata, fondatamente, il grande baricentro della modernità e il centro propulsore del nuovo. Specialmente in ambito ottocentesco, Sciascia si interessa anche a figure come Vittorio Pica, - su cui scriverà un interessante articolo su "L'Espresso"<sup>27</sup> - figura poliedrica, come letterato d'avanguardia, critico d'arte, militante, instancabile promotore di riviste d'arte, con ruolo istituzionale importante nell'organizzazione e nell'abilità artistica anche nel primo Novecento.

Sul piano teorico maggiori spunti critici emergono nei suoi scritti sull'arte contemporanea, dove, attraverso i suoi interessi prima per figure come Guttuso, Migneco, Attardi, nel quadro di un figurativismo caratterizzato da impegno sociale e, nel contempo, per figure di un certo intellettualismo letterario come Caruso, Savinio, Clerici, lo scrittore mostra la sua affinità per artisti di mediazione culturale, in chiave "classica", nel senso di una attenzione all'arte e alla letteratura del passato, evitando nel complesso – salvo qualche eccezione, non molto significativa - di accostarsi alle tendenze astrattiste, che pur hanno occupato un ruolo importante nel panorama artistico del Novecento in Sicilia.

---

26 L. Sciascia, *Prefazione*, in *Le Parrocchie di Regalpetra*, Roma Bari, Laterza, 1956, ora in *Opere, 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p.4

27 Cfr. L. Sciascia, *Vittorio Pica, chi era costui?*, "L'Espresso", 13 settembre 1987.

## *Scritti sull'arte antica e moderna in Sicilia: Laurana, Antonello, Paladini, Pietro D'Asaro, Caravaggio*

I testi di Sciascia sull'arte antica e moderna, distribuiti in un arco temporale che va dal 1964 al 1987, rivolti principalmente ad artisti e fatti figurativi siciliani o comunque riconducibili al territorio isolano, nascono come interventi e articoli sulla stampa periodica, locale e nazionale, e come presentazioni a monografie d'arte. Questi interventi consistono principalmente in recensioni o articoli che toccano argomenti relativi agli artisti siciliani (Antonello, Pietro D'Asaro) o a quelli per così dire "classici" attivi in Sicilia nel Seicento (Paladini, Caravaggio), riconducibili alle mostre storiche siciliane del Novecento (Antonello, Messina 1953; Paladini, Palermo 1967; Antonello, Messina 1981; Pietro d'Asaro, Racalmuto 1984; Caravaggio, Siracusa 1984), e dove si riscontrano, in alcuni casi, interessanti riflessioni sull'arte siciliana, parallelamente alla coeva storiografia artistica.

I primi significativi scritti appaiono negli anni Sessanta sul noto quotidiano palermitano «L'Ora», periodico che ebbe un ruolo fondamentale nella cultura di sinistra siciliana del Novecento, diretto da Vittorio Nisticò<sup>28</sup>. Il giornale palermitano, per quanto concerne le pagine di cultura, raccoglieva articoli e interventi delle più prestigiose firme di quegli anni, con un particolare riguardo alle arti figurative (si pensi, ad esempio, agli scritti di Maria Accascina, Renato Guttuso, Franco Grasso), con recensioni e brevi interventi di critica d'arte<sup>29</sup>.

Tra i primi spunti critici e giudizi, sparsi nei diversi articoli pubblicati nel quotidiano «L'Ora», che contribuiscono a illuminarci sulla sua visione della storia artistica siciliana e, in particolare, in merito alle commistioni di culture diverse, significativa appare questa riflessione sui monumenti normanni: «I monumenti che ci restano del regno normanno di Sicilia hanno come peculiarità morale ed estetica la tolleranza religiosa e politica in cui si sono realizzati, il "dialogo" tra le culture mediterranee da cui originalmente (e finora irripetibilmente) sono sorti»<sup>30</sup>. Per

---

<sup>28</sup> Su quotidiano «L'Ora» cfr. M. Farinella, *Sciascia e l'Ora...*, 1991, pp. 13-14.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> L. Sciascia, *Il libro di Ruggero*, in «L'Ora», 25 giugno 1966, ripubblicato in L. Sciascia, *Quaderno*, introduzione di V. Consolo, nota di M. Farinella, Palermo, Nuova editrice meridionale, 1991, p. 165.

Sciascia la cultura figurativa siciliana nell'età medievale aveva subito questo processo di ibridazione costante, parallelamente alle diverse dominazioni e influssi di culture eterogenee. Se ne ha ulteriore esempio nella presentazione al *Libro Siciliano* di Giuseppe Bellafore e Vincenzo Tusa in cui, citando la celebre opera di Gioacchino Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia*<sup>31</sup> - che si inseriva in una visione prettamente regionalistica della cultura figurativa siciliana, cercando di individuare una matrice "indigena" - lo scrittore afferma: "Ammesso che si possa parlare di una civiltà siciliana (poichè una civiltà non può lungamente coesistere, senza neutralizzarle o trasformarle in effetti opposti alla loro origine e natura, con forme e fenomeni di inciviltà) questa appunto risulta dalla compenetrazione e fusione di civiltà diverse"<sup>32</sup>. Tuttavia, tali processi di vivace contaminazione culturale e artistica - aggiunge Sciascia, sulla scia di Denis Mack Smith<sup>33</sup> e di Rosario Assunto<sup>34</sup> - emergono soprattutto in «sovrastuttura, al vertice», secondo un disegno politico dei re normanni rivolto a "glorificare esteticamente l'istituto monarchico" senza stravolgere l'assetto socio-culturale precedente<sup>35</sup>. Ne consegue, in ultimo, che "l'arte arabo-normanna era la creazione artificiale di un despotismo illuminato, non una vera compenetrazione vitale di per se stessa"<sup>36</sup> e dal basso. E qui, il sottile relativismo sciasciano dimostra già una singolare concezione del rapporto tra arte e politica, tra strutture e sovrastrutture, tra cultura e potere. Aspetto, come noto, che rappresenta una chiave interpretativa non trascurabile in tutti gli scritti di Sciascia, compresi quelli sull'arte.

Nel 1965, su "L'Ora", esce una breve nota di "rettifica" riguardante il *Busto di Pietro Speciale*<sup>37</sup>, opera la cui attribuzione oscillava in quegli anni tra Domenico

---

31 Cfr. G. Di Marzo, *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni alla fine del secolo XVI*, voll. 4, Palermo, 1858-1864.

32 L. Sciascia, *Presentazione*, in G. Bellafore, Vincenzo Tusa et al., *Libro siciliano*, Palermo, Flaccovio, 1972, p. 8.

33 Sciascia cita alcune pagine, relative al regno normanno, della *Storia della Sicilia* di Smith che era apparsa in Italia, tradotta da Lucia Biocca Marghieri, nel 1970 (cfr. D. M. Smith, *Storia della Sicilia medievale e moderna*, trad. di L. B. Marghieri, Bari, Laterza, 1970), considerandole una "esatta sintesi" delle problematiche dell'età arabo-normanna in Sicilia.

34 R. Assunto, *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961.

35 L. Sciascia, *Presentazione*, in *Libro Siciliano...*, 1972, p. 9.

36 *Ibid.*, p. 10

37 L. Sciascia, *Una rettifica*, in "L'Ora", 2 gennaio 1965, poi in L. Sciascia, *Quaderno...* 1991, p. 22. Il Busto di Pietro Speciale (inv. 5998), originariamente di collezione privata e pervenuto negli ultimi decenni nelle collezioni lapidee della Soprintendenza per i Beni Culturali e Ambientali di Palermo, è stato di recente esposto nella mostra *Materiali per la Memoria* al Palazzo Ajutamicristo di Palermo

Gagini e Francesco Laurana<sup>38</sup>. La nota, facendo riferimento a un suo testo precedente, apparso sempre su “L’Ora”, nel quale lo scrittore si interrogava in merito all’ubicazione del busto, ci mostra uno Sciascia lettore di Gioacchino Di Marzo<sup>39</sup> – la cui consultazione dell’opera in due volumi sui Gagini<sup>40</sup> relativamente alla collocazione del busto, assegnato dallo studioso a Domenico Gagini, lo porta a un fraintendimento (il Di Marzo, giustamente, non poteva segnalare il luogo di conservazione dell’opera, essendo di collezione privata ?), che gli viene chiarito tramite il senatore Simone Gatto, il quale gli segnala che l’opera si trovava, temporaneamente in affidamento, esposta a Palazzo Abatellis.

Quest'errore, comunque, mi ha portato la conoscenza di un altro ritratto di Pietro Speciale, un bassorilievo, che si trova a Trapani nella collezione Barresi: ed è riprodotto

---

(cfr. *Materiali per la Memoria. Preciosa Cautius Servantur*, Palermo, Palazzo Ajutamicristo, Palermo, 2010). L’opera, datata nella lapide sottostante 1469, ha suscitato da sempre tra gli studiosi un acceso dibattito, divisi sull’attribuzione a Domenico Gagini (Di Marzo, Accascina, Kruft, Bernini, Caglioti) o a Francesco Laurana (De Logu, Patera). Oggi il busto è dato a Domenico Gagini (cfr. M. De Luca, *Il monumento celebrativo di Pietro Speciale*, in *Materiali per la Memoria...*, 2010, pp. 37-38), in base un riferimento nel documento di commissione che lo scultore bissonese stipulò con Pietro Speciale per la realizzazione del monumento sepolcrale del figlio Antonio Speciale della chiesa di San Francesco d’Assisi a Palermo, nel quale si impegnava, inoltre, a scolpire due busti, uno dello stesso Pietro e l’altro del figlio, identificabile secondo la De Luca con il Busto di giovinetto della Galleria di Palazzo Abatellis. È da aggiungere, come noto, che a Pietro Speciale sono dedicati altri due bassorilievi, quello della chiesa di Santa Maria la Stella di Militello in Val di Catania – quello su cui scrisse Sciascia, ritenendolo di Laurana – e l’altro già a Calatafimi, oggi in collezione privata a Trapani. Anche questi due bassorilievi hanno visto l’alternarsi dell’attribuzione ora a Domenico Gagini ora a Laurana.

38 Il Ritratto di Pietro Speciale (attualmente conservato nella “ Stanza del tesoro “ in Santa Maria della Stella), che già l’Agati ed il Mauceri convincentemente attribuivano a Francesco Laurana (cfr. E. Mauceri, S. Agati, *Francesco Laurana in Sicilia*, in “Rassegna d’arte”, VI, n. 1, 1906, pp. 1-8), ha mantenuto tale attribuzione, salvo il Kruft che lo assegnava alla scuola di Domenico Gagini (cfr. H. W. Kruft, *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, 1972, pp. 44-45 e 245), fino alla critica degli ultimi anni (cfr. B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, Novecento, 1992, p. 58).

39 Sciascia apprezzava molto l’opera dello studioso palermitano – al punto da inserire il suo Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti (Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria, 1903) in una edizione critica nel secondo volume della collana *Delle cose di Sicilia* (cfr. L. Sciascia [a cura di], *Delle cose di Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1996, vol. II, pp. 188 ss.) – citandolo frequentemente nei suoi scritti sulle arti, elogiandone, inoltre, lo spiccato “regionalismo”. Al riguardo lo scrittore, sostenendo di fatto l’opinione di Giovanni Gentile riguardo al regionalismo del Di Marzo, unitamente a Giuseppe Pitre e a Salvatore Marino, scrisse: «Non del tutto accettabile, la tesi è però sostenibile nel senso che la scomparsa di queste tre personalità, nello stesso anno e in piena guerra europea, avverte appunto del tramonto di una cultura regionale, siciliana e sicilianistica; di una cultura regionale negli intendimenti e nell’oggetto» (cfr. L. Sciascia, *Delle cose di Sicilia...*, 1996, p. 188). Sull’opera di Di Marzo, si rimanda all’esaustivo e ricco volume degli Atti del Convegno di Palermo del 2003 curato da Simonetta La Barbera, cfr. *Gioacchino Di Marzo e la Critica d’Arte nell’Ottocento in Italia*, Atti del Convegno (Palermo, 15-17 aprile), a cura di S. La Barbera, Bagheria (Palermo), Officine Tipografiche Aiello&Provenzano, 2004.

40 G. Di Marzo, *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVII. Memorie storiche e documenti*, voll. 2, Palermo, 1880-1883.

nell'opuscolo «Sculpture inedite o poco note del Laurana di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese» che l'autore, Vincenzo Scuderi, mi ha gentilmente inviato. Debbo dire, però, che il ritratto che c'è a Militello, e di cui ho parlato, è molto più forte: e se quello di Trapani è attribuito a Domenico Gagini, è possibile quello di Militello sia d'altra mano, del Laurana probabilmente<sup>41</sup>.

L'opera di Militello in Val di Catania<sup>42</sup> affascinò lo scrittore al punto da occuparsene in un saggio più ampio apparso su "l'Espresso" nel 1981 e riedito nel 1989<sup>43</sup>, dove, ricostruendo con quel suo inconfondibile stile narrativo, ma fondato su solidissime basi storiografiche - e non senza punte di ironia - le vicende della famiglia Speciale, torna sulla *querelle* attributiva dell'opera divisa tra uno dei Gagini e Laurana. Sciascia - pur non volendo entrare nel merito documentaristico ("senza competenza alcuna e soltanto per sensazione") - lo ritiene di Francesco Laurana, in base a un ragionamento di carattere stilistico e a un confronto con il *Busto di Eleonora d'Aragona* dell'Abatellis: «nulla che ho visto dei Gagini mi porta a credere che questo prodigioso ritratto sia uscito dalla loro officina. La stessa pietra, di un caldo colore ambrato, fa pensare al gusto del Laurana, al suo cercare nel marmo una luce, una tonalità, una ispirazione, un effetto: e si pensi a quel ritratto di Eleonora d'Aragona in cui la luminosità della materia dà il senso di una luminosità interiore»<sup>44</sup>. Discorso questo, sulla corrispondenza tra *luminosità* formale e *luminosità* iconologica, che lo porta, seguendo naturalmente aspetti ben noti nella critica figurativa di quegli anni<sup>45</sup>, ad accostare il ritratto di Pietro Speciale con il *Ritratto d'Ignoto* di Antonello del Museo Mandralisca di Cefalù, aggiungendo,

---

41 L. Sciascia, *Una rettifica...*, 1965, p. 22.

42 Nella chiesa di S. Maria della Stella, edificata tra il 1722 ed il 1741, caratterizzata da un bel portale incorniciato da colonne tortili, custodisce una magnifica pala d'altare di Andrea della Robbia in terracotta invetriata e raffigurante la Natività (1487). Il Tesoro conserva una bella pala della fine del '400 raffigurante momenti della vita di S. Pietro, opera del Maestro della Croce di Piazza Armerina ed il Ritratto di Pietro Speciale, bassorilievo di Francesco Laurana.

43 L. Sciascia, *Viaggio a Militello*, in "L'Espresso", XVII, 42, 25 ottobre 1981, p. 241 (poi riedito e ampliato in L. Sciascia, *Il ritratto di Pietro Speciale*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 1989, pp. 135-137; e ristampa 2009, pp. 197-201)

44 *Ibid.* Sull'attività di Laurana in Sicilia cfr. B. Patera, *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, 1992; e sulla sua produzione limitatamente ai busti femminili cfr. C. Damianaki, *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna, 2008.

45 Tra gli studi di questi anni su Laurana, incentrati su tali aspetti, cfr. B. Patera, *Francesco Laurana e la cultura lauranesca in Sicilia*, in "Quaderni de «La ricerca scientifica»", 106, 1980, pp. 211-230; D. Bernini, *Architettura e scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, vol V, Napoli, 1981, pp. 231-271

tuttavia, un giudizio sul carattere rappresentativo e universale delle due opere: «Ritratti, questo di Antonello, questo che diciamo del Laurana, in cui c'è un carattere, una storia – e non soltanto individuale, ma di un'epoca. Ritratti che sono una visione della vita»<sup>46</sup>.

Negli scritti su Laurana, Sciascia mette in risalto la “familiarità” tipica dei modelli dell'opera dello scultore dalmata e, a proposito del *Busto di Gentildonna detto di Eleonora d'Este* di Palazzo Abatellis, su cui tornerà in diverse occasioni, afferma: «pochissime opere, e per noi questa primamente, valgono a dare idea della scultura in assoluto, della scultura “oggetto eterno”», aggiungendo più avanti che «la straordinaria forza del pezzo di Laurana sta proprio in questo: che totalmente esprimendola, “facendo del marmo quel che il marmo voleva”, stupendamente ha espresso la norma della “vita che pensa”»<sup>47</sup>.

Nel 1967 esce il primo scritto di Sciascia su Antonello da Messina – forse uno dei saggi culturalmente più illuminanti che siano mai stati scritti su Antonello – quale presentazione al volume curato da Gabriele Mandel della serie dei *Classici dell'Arte* Rizzoli per la Biblioteca Universale delle Arti Figurative, diretta da Paolo Lecaldano, e di cui fu consulente anche Carlo Ludovico Ragghianti<sup>48</sup>. Il testo, intitolato *L'ordine delle somiglianze*<sup>49</sup>, offre alcuni spunti sugli elementi costitutivi dell'arte e della letteratura dei siciliani (il rapporto tra la roba e l'anima, che per i siciliani a partire da Antonello, dice Sciascia, sono la stessa cosa, fatti oggettivi come la morte).

Partendo dagli spunti biografici sul pittore siciliano, lo scrittore, citando il celebre quanto fantasioso passo della biografia vasariana relativo alla vita mondana condotta da Antonello nell'ipotetico viaggio a Venezia<sup>50</sup>, viene suggestionato al

---

46 L. Sciascia, *Il ritratto di Pietro Speciale*..., 2009, p. 200, e *infra*. Sui rapporti stilistici tra Antonello e Laurana, cfr. B. Patera, *Sui rapporti tra Antonello da Messina e Francesco Laurana*, in *Antonello da Messina*, Atti del Convegno di Studi (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 29 novembre-2 dicembre 1981), Messina, 1987, pp. 325-340.

47 L. Sciascia, *La corda pazza*, in *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp. 1188-89.

48 *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano, Rizzoli 1967, pp. 5-7. Lo stesso scritto sarà poi ripubblicato in L. Sciascia, *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 23-29.

49 Il testo sarà ristampato nel 2000: cfr. Antonello da Messina: l'ordine delle somiglianze, in *Scritti d'arte: dieci maestri della pittura raccontati da dieci grandi della letteratura*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 89-101.

50 Il passo citato da Sciascia è il seguente: «E, stato pochi mesi a Messina, se n'andò a Vinezia; dove, per essere persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea, si risolvè abitar sempre e quivi finire la sua vita, dove aveva trovato un modo di vivere appunto secondo il suo gusto», cfr. G. Vasari, *Le vite de'*

punto da elaborare un suadente parallelismo in campo letterario con i personaggi di Brancati:

E viene la tentazione di cercare riscontro a questa “persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea”, alla distanza di cinque secoli, nei personaggi di Brancati, in tutti quei personaggi che pensano “sempre a un cosa, a una sola cosa, quella!”, e più precisamente a quelli del Don Giovanni in Sicilia: “Ma il verme dei viaggi era entrato nei loro cervelli, e non smetteva di roderli...Anche il piacere di restare a letto, dopo essersi svegliati dal sonno pomeridiano, e di sprofondare gli occhi nel buio, ignorando se si guardi lontano o vicino, era guastato dal pensiero che, in quel preciso momento, i caffè di via Veneto si riempivano di donne”<sup>51</sup>

Il rimando a riferimenti letterari è un elemento che ricorre spesso negli scritti di Sciascia sull'arte siciliana, e se ciò può apparire scontato e persino banale per uno scrittore come lui, un po' meno lo è il concetto dell'importanza della caratterizzazione geografica nel considerare le opere d'arte, che lo scrittore applica con fermezza su Antonello, ma che adotterà frequentemente anche negli altri scritti sull'arte. Certo, il suo è un punto di vista di narratore e di conoscitore della “sicilianità” *tout court*, letteraria e antropologica, nel quale scrittori, artisti, poeti, sono visti nel loro rapporto contestuale con la storia culturale della Sicilia. Per Sciascia, come emerge chiaramente in molte sue pagine su artisti siciliani, ogni artista esprime nella propria opera, sul piano formale, quei tratti, quegli elementi di cultura, anche popolare, che caratterizzano un luogo; in merito Natale Tedesco parlerà, giustamente, di “coscienza dei luoghi”<sup>52</sup>. Al riguardo, risultano esemplari due passi, uno, nel quale, descrivendo il *San Sebastiano* di Dresda, afferma che «nella donna che si affaccia da una quinta col bambino in braccio, nelle figure che si affacciano ai terrazzi, nelle graste e nelle grate, in quella borraccia appesa a lato alla finestra alta, c'era un'aria di casa, di pomeriggio messinese. Si direbbe che c'è scirocco: quello scirocco da cui l'inglese Brydone, a Messina, si sentiva trafitti i nervi

---

*più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 362.*

<sup>51</sup> L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano, Rizzoli, 1967, p. 5

<sup>52</sup> Cfr. N. Tedesco, “*Coscienza dei luoghi*”..., 1997, pp. 48-50

quasi quanto san Sebastiano dalle frecce. E l'uomo stramazzato nel sonno sul pavimento nudo, la scena galante che la coppia recita sotto il pergolato, le nuvole ferme, la luce: tutto sembra dire della snervata ora del pomeriggio sciroccoso». E, ancor più esplicitamente, l'altro, in cui il concetto è espresso con tono più perentorio e universalistico:

Antonello, dunque: e il suo essere siciliano, come personaggio e come artista; come uomo insomma la cui vita, la cui visione della vita, il cui modo di esprimere nell'arte la vita, sono irreversibilmente condizionati dai luoghi dagli ambienti dalle persone tra cui si trova a nascere e a passare l'infanzia, l'adolescenza. Un critico letterario dei giorni nostri ha dichiarato che non riesce a capire come si possa legare ad un luogo una vita, e l'opera di tutta una vita; per parte nostra non riusciamo a capire come si possa far critica senza aver capito questo inalienabile e inesauribile rapporto, in tutte le sue infinite possibilità di moltiplicarsi e rifrangersi, di assottigliarsi, di mimetizzarsi, di essere rimosso e nascosto. Nessuno è mai riuscito a rompere del tutto questo rapporto, a sradicare completamente questa condizione; e i siciliani meno degli altri<sup>53</sup>.

Più avanti, lo scrittore, in un passo della *Cronachetta siciliana dell'estate 1943* di Nino Savarese – edito nel 1945 dalla Sandron a Roma, e poi riedito nel 1963 da Salvatore Sciascia a Caltanissetta – che descriveva le donne siciliane poco prima della fine della seconda guerra mondiale, individua una perfetta rispondenza con i personaggi femminili delle “madonne” dipinte da Antonello. «In queste donne la pudica timidezza, che contrasta col calore del temperamento, fa sbocciare sui loro volti una grazia contrastata tutta particolare...Col volto stretto tra le falde della mantellina, essa par chiusa in un'armatura che sa di chiostro e d'ovile. Questo classico copricapo, rende la fragranza delle sue guance e l'ardore dei suoi occhi, favolosi e irraggiungibili». Poche descrizioni, come questa di Savarese – acutamente selezionata da Sciascia -, rendono la caratterizzazione dei modelli scelti da Antonello nelle sue opere e, soprattutto, per le “Annunciate”<sup>54</sup>. A proposito dell'*Annunciata* di

---

53 L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze...*, 1967, p. 6.

54 Sciascia tornerà più volte a sottolineare il carattere etnoantropologico delle “madonne” di Antonello, rifacendosi alla teoria di un suo “professore di storia dell'arte”, che noi potremmo identificare con Enzo Maganuco (essendo stato l'unico docente di storia dell'arte nel periodo di formazione messinese), e ponendo tuttavia l'accento sugli alti livelli di espressività e luminosità raggiunti dal pittore siciliano: « Un mio professore di storia dell'arte teneva moltissimo a una sua



Palermo, infatti, lo scrittore, significativamente, aggiunge:

[...] si noti la piega della mantellina che scende al centro della fronte: che per il pittore, al momento, avrà avuto un valore soltanto compositivo, ma a noi dice di un capo conservato nella cassapanca tra gli altri del corredo, e tirato fuori nei giorni solenni, nelle feste grandi; e si noti anche l'incongruenza, stupenda, della destra sospesa nel gesto ieratico (mentre è del tutto naturale al soggetto – diciamo alla donna contadina – il gesto della sinistra a chiudere i lembi della mantellina); e l'altra incongruenza di quel libro aperto, sul quale si ha il dubbio che mai gli occhi della giovane donna potrebbero posarsi a cogliere le parole e il senso; e poi il mistero del sorriso e dello sguardo, in cui aleggia carnale consapevolezza e nessun rapimento, nessuno stupore (se non si vuole, nel sorriso che appena affiora, scorgere magari un'ombra di malizia)".

Molti anni dopo, nel 1981 – in seguito all'inaugurazione della mostra del Museo Regionale di Messina - lo scrittore tornerà ad occuparsi del pittore messinese in un articolo apparso su "La Stampa", dove ricorda la vivida atmosfera culturale della mostra messinese del 1953, curata da Giuseppe Vigni, Giovanni Carandente e Giuseppe Fiocco, cui evidentemente, come lascia supporre il testo, lo scrittore partecipò:

Non ho ancora visto la mostra di Antonello che si è aperta giorni addietro a Messina, ma ho ben vivo il ricordo di quella del 1953. Intorno era ancora il dopoguerra: sicchè la mostra era come un segno, quieto e luminoso, della pace ritrovata, della ritrovata Europa. E dentro il simbolo che era la mostra, più d'ogni altro era simbolo quel piccolo quadro che era arrivato dalla Romania: «La crocifissione» di Sibiu. Come era finita, quella piccola «crocifissione» cui faceva da sfondo lo Stretto di Messina, in quel remoto paese della Romania? E come mai la «cortina di ferro» si era aperta a prestarla alla lontana patria del pittore? Andando per le sale della mostra, davanti a quei quadri di straordinario splendore e vigore, ci si sentiva come dentro una dimensione di serenità, di libertà e di speranza<sup>55</sup>.

---

scoperta: che le donne raffigurate da Antonello sotto vesti e titolo di "Annunciata" erano certamente di Palazzolo Acreide, paese in provincia di Siracusa in cui quel tipo di bellezza come "in vitro" si conservava. E non intendeva soltanto, credo, i lineamenti, le fattezze: ma anche, per così dire, l'interna luminosità, l'espressività, l'intelligenza» (cfr. L. Sciascia, *Annunciata e Annunciatina*, "L'Espresso", 22 novembre, 1981, p. 179)

<sup>55</sup> L. Sciascia, *Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba*, "La Stampa", "Tuttolibri", 14 novembre 1981, p. 3.

Ma ciò che più interessa in questa sede, in merito alle letture sciasciane nel campo della storiografia artistica, è la citazione che fa più avanti, parlando della mostra messinese, del longhiano *Frammento Siciliano*<sup>56</sup> dove, tuttavia, pur elogiando il celebre studio longhiano, ne contesta la considerazione dello iato nella cultura figurativa siciliana precedente ad Antonello<sup>57</sup>, sostenendo l'importante precedente del *Trionfo della Morte*, in cui, secondo lo scrittore – sulla scia degli articoli di Consoli – non era del tutto da escludere il probabile intervento del pittore messinese<sup>58</sup>. L'attenzione di Sciascia al celebre affresco risale ai primi anni Settanta, anni in cui la

---

56 Cfr. R. Longhi, *Frammento Siciliano*, in "Paragone Arte", 47, 1953, pp. 3-44.

57 Lo scrittore si mostrerà più volte sensibile a problematiche relative all'arte siciliana quattro e cinquecentesca. Nel saggio *Sicilia e sicilitudine*, posto nella raccolta di scritti *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, pubblicata da Einaudi nel 1970, Sciascia, osservando a proposito della storia della cultura siciliana - che sarebbe «da rifare in un disegno organico e magari partendo dai dati più umili» - chiama in causa un aspetto dell'arte isolana, e precisamente la produzione pittorica quattro e cinquecentesca che usciva dalle botteghe locali e veniva esportata in altri centri italiani. E più avanti, sempre nello stesso passo, si chiede come mai gli architetti siciliani barocchi ebbero più contatti con Parigi che con Roma. Ciò dimostra l'attenzione costante dello scrittore anche per gli ambiti meno noti della cultura e delle problematiche figurative connesse all'arte siciliana del passato.

58 L. Sciascia, *Il sorriso di Antonello...*, 1981, p. 3: «La mostra del '53 diede occasione a Roberto Longhi di scrivere quel mirabile «Frammento siciliano», su Paragone, che oggi, davanti a questa seconda mostra, dovrebbe essere assunto, dagli addetti ai lavori, come una sollecitazione: e specialmente da questo punto: «Una grandezza che spaura nell'ambiente siciliano, quando si pensi ch'egli «cominciò a sormontare» in Messina ad un tempo con Tommaso de Vigilia a Palermo; forse anche prima, quando i carretti siciliani ancora portavano sui monti gli ultimi «retablos» del gotico fiorito. La sua posizione in Sicilia è insomma quella di un Masaccio a Firenze...». Dove, a parte i carretti, che non portavano sui monti un bel niente (sui monti andavano le lettighe e i carretti, per così dire retablati, erano di là da venire: e mi pare che tra i primi a vederli sia stato Maupassant), non persuade molto che la pittura di Antonello esploda come in un deserto. C'è da risolvere il problema dello stupendo «Trionfo della morte» di Palazzo Sclafani (ora alla Galleria Nazionale), e se non sia di qualche attendibilità l'ipotesi che Antonello vi abbia lavorato come aiuto». La prima ipotesi in questo senso, come noto, fu fatta da Giuseppe Consoli nel 1966, quando, ritornando sull'ipotesi della presenza di frammenti di una iscrizione – accostata a quella già nota (ICRE) relative al pittore e vetraio borgognese Guillaume Spicre - sulla manica dell'aiuto del pittore ritratto nell'affresco, ravvisava una serie di lettere (A; T; O; U; S; S; A; N; E; S) che lo inducevano a ipotizzare un intervento del pittore messinese (cfr. G. Consoli, «*El servo*» del «*Trionfo*» Sclafani, in «Arte Antica e Moderna», 1966, n. 33, pp. 58-77; Id., *Antonello e Spicre: una ipotesi sul «Trionfo della Morte»* di Palazzo Sclafani, in «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», 1966, n. 5, pp. 134-149; Id., *Rettifiche e acquisizioni per Antonello*, estratto da «Archivio Storico Messinese», III serie, vol. XXIX, Messina 1978, con bibliografia precedente sulle presunte iscrizioni; in generale su tutta la problematica delle firme «presunte» si veda: M. Cordaro, *Resoconto degli interventi dell'Istituto Centrale del Restauro sul «Trionfo della Morte»*, in *Il «Trionfo della morte» di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palazzo Abatellis, Palermo, luglio-ottobre 1989, a cura di V. Abbate, M. Cordaro, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 76-78). Su questa problematica si veda, inoltre, lo studio di A. Mazze, *Il Trionfo della Morte a Palermo, lo Zingaro e la peste*, in «Storia dell'arte», 44-46, 1982, pp. 153-159; e M. Calvesi, *Il «Trionfo della Morte» di Palermo; quando Dio rende grazie*, in «Art e dossier», X, 106, 1995, pp. 22-27

critica specialistica si dibatteva sulle ipotesi attribuzionistiche (Crescenzo, Spicre, Pisanello, Antonello ecc..) attraverso incessanti ricerche documentarie in concomitanza con i restauri in corso presso l'Istituto Centrale di Roma<sup>59</sup>. Nel 1974 ne scriverà un ampio articolo, apparso su "L'Illustrazione italiana", dove, prendendo in analisi le varie ipotesi avanzate dagli storici dell'arte, propone un'interessante osservazione – sulla scia di una fonte inesauribile quale il Di Marzo – riguardo al valore poetico e iconografico del dipinto che riconduce a un preciso passo dei *Trionfi* di Petrarca:

Giustamente il Di Marzo notava come il dipinto muovesse dalla «idea sublime del Petrarca». E se proviamo a leggere il *Triumphus Mortis* davanti al quadro, scopriamo che anche l'articolazione figurativa viene dal Petrarca: e parte dalla donna colpita dalle due frecce – una al petto, una al collo – e che è poi l'unica donna colpita dalla Morte. «La bella donna e le compagne elette / tornando da la nobile vittoria / in un bel drappelletto ivan ristrette; / poche eran, perché rara è vera gloria, / ma ciascuna per sé pareva ben degna / di poema chiarissimo e d'istoria...»: ed ecco che la Morte la sceglie e senza dolore, a «fuggir vecchiezza e' suoi molti fastidi». La bella donna acconsente: «ed ecco da traverso / piena di morti tutta la campagna.../ Ivi eran quei che fur detti felici, / pontefici, regnanti, imperadori...». E questo «da traverso» è impressionante come si ripeta nel dipinto, nella linea leggermente obliqua dei «muertos regogidos» che muove dal gruppo che possiamo chiamare dei popolani-spettatori, in cima al quale sono i ritratti del pittore e de suo aiuto. Per questi elementi, e per altri che intravediamo (e per esempio: che nel dipinto trascorra un'alba di primavera - «l'ora prima era, il dì sesto d'aprile»), sembra non ci sia da dubitare che il pittore abbia preso ispirazione e conzione dal *Trionfo* petrarchesco<sup>60</sup>.

Lo scrittore, quindi, individuava nell'opera l'intervento di una personalità colta, sostenendo, inoltre, che l'ambientazione è memore di alcune pagine del Decameron di Boccaccio e precisamente in quel «vagheggiare la morte da una specie di "hortus conclusus", di rifugio, di luogo d'immunità: per cui il piacere dei sensi e dell'intelletto, il gusto della vita, il ricrearla e favoleggiarla nella parola, nei segni,

---

59 Sul restauro del *Trionfo della Morte*, cfr. M. Cordaro, *Resoconto degli interventi dell'Istituto Centrale del Restauro sul «Trionfo della Morte»...*, 1989, pp. 76-85

60 L. Sciascia, *Il Trionfo della Morte*, in "L'Illustrazione italiana", 1, 1974, p. 64, v. Appendice I, *infra*

nei colori, ne sono come moltiplicati»<sup>61</sup>. Concludendo, infine, che «non per nulla il pittore si è posto, sereno, in cima al gruppo di coloro che guardano lo spettacolo della Morte: il che può anche essere considerato come molto siciliano, e a favore dell'attribuzione a un pittore siciliano di cui il giovane Antonello da Messina poteva benissimo essere l'aiutante»<sup>62</sup>.

Nel 1983, recensendo il libro di Vincenzo Consolo, *Il ritratto dell'ignoto marinaio* (1976), Sciascia, parlando del celebre dipinto, "il più vigoroso e certamente il più misterioso e inquietante"<sup>63</sup>, si sofferma sulla leggenda degli sfregi che la figlia del farmacista, che possedeva l'opera nell'Ottocento prima di venderlo al Barone di Mandralisca, fece al dipinto, forse perché irritata dallo "sguardo fisso, persecutorio, ironico e beffardo" dell'effigiato<sup>64</sup>. Ma, nota ancor più rilevante, più avanti torna sul *Frammento Siciliano* di Longhi, intervenendo sulla *querelle* sull'identità del personaggio ritratto, non escludendo, in definitiva, l'ipotesi che si tratti del primo autoritratto di Antonello, problema tuttora aperto<sup>65</sup>.

Proveniente dall'isola di Lipari, quasi che in un'isola soltanto ci fossero dei marinai, all'ignoto del ritratto fu data qualifica di marinaio: «ritratto dell'ignoto marinaio». Ma altre ipotesi furono avanzate: che doveva essere un barone, e comunque un personaggio facoltoso, poiché era ancora lontano il tempo dei temi «di genere» (il che non esclude fosse un marinaio facoltoso: armatore e capitano di un vascello)<sup>66</sup>; o che si trattasse di un autoritratto,

---

61 *Ibid.*

62 *Ibid.*, p. 65

63 Il misterioso sorriso dell'«Ignoto marinaio» (aspetto che ispirò il celebre libro di Vincenzo Consolo) ha portato Sciascia a parlare di "ordine bioetnico delle somiglianze" e della "rete infinita di associazioni involontarie e volontarie" che, da un lato, richiamano il sistema della sinestesia, mentre dall'altro, sostengono gli elementi metaforici che avviano il lettore all'apprezzamento totale di una letteratura viva, dinamica e universale.

64 L. Sciascia, *L'ignoto marinaio*, in "Tuttolibri", 23 ottobre 1983, ripubblicato in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983): «Lo sfregio – e ce lo insegna tanta letteratura napoletana, e soprattutto quel grande poeta che è Salvatore Di Giacomo – è un atto di esasperazione e di rivolta connaturato all'amore; ed è anche come un rito, violento e sanguinoso, per cui un rapporto d'amore assume uno stigma definitivo, un definitivo segno di possesso: e chi lo ha inferto non è meno "posseduto" di chi lo ha subito. La ragazza che ha sfregiato il dipinto di Antonello è possibile dunque si sia ribellata per amore, abbia voluto iscrivere un suo segno di possesso su quel volto ironico e beffardo. A meno che non si sia semplicemente ribellata – stupida – all'intelligenza da cui si sentiva scrutata ed irrisa».

65 Per una lettura aggiornata del *Ritratto d'uomo* del Museo Mandralisca di Cefalù, con bibliografia precedente esaustiva, cfr. M. Lucco, scheda 14, in *Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo-25 giugno 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2006, p. 162.

66 Qui emerge un'ulteriore sferzata storiografica nei confronti di Longhi, che nel *Frammento*

lasciato ai familiari in Sicilia al momento della partenza per il nord. Ipotesi, questa, ricca di suggestione: perché, se da quando esiste la fotografia i siciliani usano prima di emigrare farsi fotografare e consegnare ai familiari che restano l'immagine di come sono al momento di lasciarli, Antonello non può aver sentito un impulso simile e, sommamente portato al ritratto com'era, farsene da sé uno e lasciarlo?<sup>67</sup>

A partire degli anni Sessanta, Sciascia si mostra sempre più sensibile alla politica culturale siciliana, intervenendo criticamente, con articoli e recensioni, sulle principali mostre di arte antica e moderna. A questo filone appartengono le recensioni della mostra palermitana di Filippo Paladini del 1967<sup>68</sup>, quella siracusana su Caravaggio e il suo influsso in Sicilia, del 1984<sup>69</sup>; e, infine, quella su Pietro D'Asaro a Racalmuto dello stesso anno, che lo stesso scrittore promosse in prima persona<sup>70</sup>.

Nel 1967, per le «Cronache parlamentari siciliane»<sup>71</sup>, esce un breve articolo sulla mostra di Filippo Paladini a Palazzo dei Normanni - che estendeva l'attenzione critica al pittore toscano, anche in relazione all'influsso caravaggesco<sup>72</sup> - suggerita da

---

Siciliano (cfr. Longhi, *Frammento Siciliano*..., 1953, p. 29) aveva negato perentoriamente che si potesse trattare di un marinaio (per le condizioni economiche e per il fatto che non esisteva ancora il ritratto di genere), al quale Sciascia controbatte col suo razionalismo relativista e pungente.

67 L. Sciascia, *L'ordine delle somiglianze*..., 1967, p. 6.

68 Cfr. *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo a cura di M. G. Paolini e D. Bernini, saggio introduttivo di C. Brandi, Palermo 1967. Sulla mostra, lo stesso Brandi scriverà, poi, un articolo sul "Corriere della Sera", cfr. C. Brandi, *I siciliani hanno riscoperto i capolavori di Filippo Paladini*, «Corriere della Sera», 29 maggio 1967.

69 Cfr. *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Sellerio, Museo Nazionale di Palazzo Bellomo, Sellerio, Palermo 1984.

70 Cfr. *Pietro d'Asaro il «Monocolo di Racalmuto»*, catalogo della mostra, a cura di M. P. Demma, prefazione di L. Sciascia, Racalmuto, Chiesa Madre e Chiesa del Monte, 9 novembre 1984-13 gennaio 1985, Palermo 1984.

71 L. Sciascia, *Un fatto culturale siciliano: la pittura di Filippo Paladini*, in "Cronache parlamentari siciliane", VI, 11, novembre 1967, pp. 851-852.

72 Il rapporto tra Paladini e Caravaggio, considerato in minima parte nella storiografia novecentesca precedente al 1967 - a partire da Enrico Mauceri (E. Mauceri, *Due volumi di disegni di Filippo Paladini*, in «Bollettino d'arte», X, Roma, 1910), fino a Stefano Bottari (S. Bottari, *Filippo Paladino*, in *Rivista d'arte*, XX, II, Firenze 1938, pp. 23-47; S. Bottari, *Nuovi documenti sul manierismo fiorentino in Sicilia*, in «Siculorum Gimnasium», 1943, pp. 300-304), e a Carlo Ludovico Ragghianti (C. L. Ragghianti, *Mischellanea di critica d'arte*, Bari 1946, pp. 163-165) - giunge a una maggiore attenzione nell'articolo di Dante Bernini del 1967 (D. Bernini, *Sull'attività siciliana di Filippo Paladini*, in «Commentari», III, 1961, pp. 203-210), dove era sostenuta una rimediazione del caravaggismo nel tessuto di matrice manierista dell'opera paladiniana, ponendo, in sostanza, le premesse per la grande mostra dello stesso anno a Palazzo dei Normanni, dove Brandi sosteneva la "felice" coesistenza delle due tendenze, negando tuttavia la totale conversione al naturalismo caravaggesco (cfr. *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra, Palermo, Palazzo dei Normanni, introduzione di C. Brandi, schede di D. Bernini, M.G. Paolini, Palermo, 1967). In anni recenti, ulteriori elementi di riflessione si sono aggiunti a quelli messi in luce nella mostra del 1967. L.

Brandi all'Assemblea Regionale in occasione del ventennale dell'Autonomia siciliana, e curata da Maria Grazia Paolini e Dante Bernini.

Sciascia, nell'incipit della recensione, elogia la scelta di Brandi di far anteporre la mostra di Paladini a quella di Pietro Novelli<sup>73</sup>, considerandola più rilevante sul piano critico per la singolare commistione stilistica operata dal pittore toscano in Sicilia (cultura manierista toscana e influssi caravaggeschi). Sulla scia del saggio dello storico senese, che introduceva la mostra, lo scrittore annovera tale passaggio stilistico tra le "unioni impossibili" della cultura figurativa siciliana, che si attuò «per una condizione di ricettività e disponibilità che è nella vita e nella cultura siciliana»<sup>74</sup>.

Tuttavia, più avanti, lo scrittore aggiunge alcune considerazioni alla tesi brandiana in merito all'influenza caravaggesca: lo storico senese considerava tale

---

Sebregondi Fiorentini (*Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, in «Paragone», XXXIII, n. 383/385, 1982, pp. 107-122) datava la Decollazione del Battista al 1608; V. Abbate (*I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)*, in *Caravaggio in Sicilia...*, 1984, pp. 54-58) poneva in rilievo i rapporti fondamentali della cultura artistica isolana con l'azione degli ordini religiosi, e più avanti (V. Abbate, *Per il collezionismo siciliano: la quadreria mazzarinense dell'Ecc.mo Signor Principe di Butera*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno, a cura di M. Calvesi, Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 293-314) evidenziava il ruolo promotore dei Branciforti nei confronti degli artisti operanti nell'isola. Una nuova ricostruzione delle vicende biografiche di Paladini si deve a M. G. Paolini (M. G. Paolini, *Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, vol. II, pp. 145-147 e vol. III, pp. 136-140, Firenze 1986), che riproponeva il problema della data di nascita del pittore rilevando le affinità con il Pocetti negli affreschi di Malta, tornando a spostare la *Decollazione del Battista* agli ultimi anni della sua attività. La mostra *Pittori del Seicento a Palazzo Abatellis* (a cura di V. Abbate, Palermo 1990) recuperava altri due dipinti dell'artista, il *Caino e Abele* e lo studio del *S. Francesco dalla Madonna delle Arpie* di Andrea del Sarto. Infine, V. Abbate (*Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, Palermo 1995) documentava l'attività di Paladini collezionista di monete e medaglie antiche. In definitiva la questione sul grado di influenza caravaggesca nell'opera di Paladini rimane tuttora aperta.

73 Nell'articolo lo scrittore, pur elogiando le scelte del Governo regionale democristiano (la carica di Presidente dell'Assemblea Regionale in quegli anni era occupata da Rosario Lanza, che la detenne dal 1963 al 1971) di avvalersi della competenza di Brandi nella politica culturale, esprime alcune considerazioni sulla blanda attenzione nei confronti dello storico durante il suo periodo di docenza nell'ateneo palermitano (come noto Brandi fu titolare della cattedra di Storia dell'arte a Palermo, succedendo a Giulio Carlo Argan, dal 1959 al 1967). Sciascia, infatti, scrive: «Che il consiglio di Brandi sia stato accettato e realizzato, che alla glorificazione del maggior pittore siciliano si sia preferito un discorso, più sommesso nel senso, per così dire, della politica e più importante nel senso della cultura, sul pittore toscano, è un fatto senza dubbio positivo. E viene da considerare quante altre cose si sarebbero potute realizzare o avviare nel periodo in cui Cesare Brandi è stato a Palermo, titolare della cattedra di storia dell'arte all'Università: ma contentiamoci che almeno sul punto del suo trasferimento a Roma si sia fatto ricorso alla sua competenza (e ce ne contentiamo nella speranza che le altre iniziative suggerite da Brandi trovino realizzazione nell'arco di questa legislatura, e la mostra di Pietro Novelli al più presto)» (L. Sciascia, *Un fatto culturale...*, 1967, p. 851). La mostra su Novelli, come noto, si realizzerà poi soltanto nel 1990, Cfr. *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 1990), a cura di, Palermo, Flaccovio, 1990.

74 L. Sciascia, *Un fatto culturale siciliano...*, 1967, p. 851.

influsso non in chiave di totale conversione al naturalismo, ma quale “fortuito” arricchimento (segnatamente ai contrasti chiaroscurali e all’uso della luce funzionale) della matrice manieristica (sostenendo, in definitiva, che il Paladini rappresentò, semmai, “l’ultima luce del manierismo toscano”); lo scrittore, invece, tende a inquadrare il Paladini nell’ottica di una netta conversione al naturalismo caravaggesco, che lui spiega quale conseguenza della “vocazione al realismo” per tradizione connaturata alla cultura siciliana – e in questo, considerando il pittore toscano ormai del tutto “naturalizzato”:

Avesse continuato ad operare in Toscana, forse il Paladini avrebbe sentito molto meno le suggestioni caravaggesche e senz’altro il risultato sarebbe stato quello di un “incenerimento”, nella sua pittura, della maniera cui più lungamente si era dedicato e delle istanze caravaggesche che avrebbe tentato di risolvere. L’ambiente siciliano gli è propizio non soltanto per l’occasione di un più immediato incontro col Caravaggio, ma per il risultato di una “unione impossibile” che viene a realizzarsi senza segnare una remora e senza lasciare scorie. [...] E si può anche osservare, in aggiunta alle acute osservazioni di Brandi, che il Paladini, del tutto sicilianizzato (e un po’ commuove, da un atto del 1601, il trovarlo, come già Antonello, sulla roba: una vigna che acquista da un tale Vincenzo de Xortino), si sia volto a Caravaggio come a un nuovo modo di far pittura che rispondeva alla profonda e sempre viva vocazione al realismo dei siciliani<sup>75</sup>.

Certo, si tratta di considerazioni *borderline* da non “addetto ai lavori”, legate più a una visione globale della storia culturale siciliana. Non va dimenticato che l’interesse dello scrittore per la pittura seicentesca, in merito anche agli epigoni del pittore lombardo, rientra più nel quadro di suggestioni letterarie, come avviene, ad esempio, per il dipinto *La tentazione di S. Antonio Abate* di Rutilio Manetti in *Todo modo* (1974) e come nel caso del dipinto rubato, che diventa movente di una serie di delitti, nel suo romanzo giallo *Una storia semplice* (Milano, Adelphi, 1989) allusivo, con ogni probabilità, al furto della *Natività* di Caravaggio, trafugata nel 1969 dall’Oratorio di San Lorenzo di Palermo.

---

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.852. Il concetto della “vocazione al realismo” nell’arte siciliana ricorre spesso negli scritti di Sciascia sulle arti, ma si tratta, va puntualizzato, di un pensiero che esula dalle specifiche problematiche di carattere formale, e si pone, semmai, su un versante più ampio, di carattere storico-culturale, dove lo scrittore esprime una visione universale della cultura siciliana, insieme figurativa e letteraria.

Tuttavia, nel corso dei primi anni Ottanta, lo scrittore si mostra interessato ai nuovi studi sul “caravaggismo” in Sicilia, confluiti nella grande mostra di Siracusa *Caravaggio in Sicilia* (1984), al punto da farsi promotore della mostra di Pietro d’Asaro a Racalmuto.

Il saggio di presentazione della mostra (riedito poi in forma di articolo su “Malgrado Tutto”)<sup>76</sup> - esemplare e vivida ricostruzione storico-culturale (con un respiro che fa pensare a un’impostazione da *kulturgeschichte*) della «microstoria» di Racalmuto nel XVII secolo, sotto la Signoria dei Del Carretto, che fa da sfondo alle vicende biografiche della singolare figura artistica di Pietro d’Asaro – risulta interessante per la critica che muove ai ritardi della rivalutazione della pittura del Seicento, in primis Caravaggio, negli studi del primo Novecento<sup>77</sup>. E cita, *ad exemplum*, quale caso eclatante in negativo, il *Libro degli artisti*<sup>78</sup> del critico idealista e carducciano Enrico Panzacchi<sup>79</sup>:

Nel 1902 Enrico Panzacchi, poeta e autorevole critico d’arte, pubblicava un *Libro degli artisti* che era un’antologia, divisa per secoli, di testimonianze e precetti, intendimenti e giudizi sull’arte e sugli artisti del loro tempo da parte degli stessi artisti o di letterati a loro vicini. Ma nella sezione relativa al Seicento, sul Caravaggio altro non troviamo che uno scritto di Francesco Albani, pittore che fieramente lo accusa di portare al precipizio e alla totale rovina la “mobilissima e compitissima virtù della pittura”. Secondo l’Albani, dunque, e secondo il Panzacchi, il Caravaggio altro non sarebbe stato che un corruttore della pittura. E a parte questo avverso giudizio, tanto poco si parla nel libro di Michelangelo da

---

76 Cfr. L. Sciascia, *Presentazione in Pietro d’Asaro il «Monocolo di Racalmuto»*..., 1984, pp. 19-22.

77 Come noto, la riscoperta critica di Caravaggio si deve alla celebre mostra, curata da Roberto Longhi, del 1951 a Milano, cfr. *Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 1951), introduzione di R. Longhi, Firenze, Sansoni, 1951.

78 Cfr. E. Panzacchi, *Il libro degli artisti. Antologia*, Milano, Cogliati, 1902.

79 Enrico Panzacchi (Ozzano dell’Emilia, 16 dicembre 1840 – Bologna, 5 ottobre 1904), poeta, critico d’arte e critico musicale italiano, nonché oratore e prosatore. Nel 1865 si laureò in filologia a Pisa, e l’anno seguente fu nominato professore di storia al liceo Azuni di Sassari. Insegnò Belle Arti all’Università di Bologna e fu deputato e sottosegretario alla Pubblica Istruzione. Assieme a Olindo Guerrini e a Giosuè Carducci formò il cosiddetto triumvirato bolognese. Fondò e diresse diverse riviste tra le quali spiccano Lettere e Arti, fondata a Bologna nel 1889 e la Rivista bolognese di scienze, lettere, arti e scuola. Fu anche critico musicale prediligendo fra tutte le opere di Wagner e di Verdi e, applaudito oratore, tenne conferenze sui più svariati argomenti. Nell’ambito della critica d’arte italiana a cavallo tra Otto e Novecento, Panzacchi si inserisce nel filone estetizzante e lirico rappresentato, tra gli altri, da figure come Angelo Conti, Gabriele D’Annunzio e Ugo Fleres. Su Panzacchi si veda almeno: E. Lamma, *Enrico Panzacchi. Ricordi e memorie*, Bologna, Zanichelli, 1905; A. Alessandri, *Il mondo poetico ed umano di Enrico Panzacchi*, Milano, Gastaldi, 1955; C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d’arte in Italia*..., 1990, p. 22; G. C. Sciolla, *La Critica d’arte*..., 1995, p. 52.



Caravaggio che nell'indice lo si confonde con Polidoro da Caravaggio, vissuto un secolo prima. Siamo, ripeto, al 1902. Il che vuol dire ancora, all'inizio del nostro secolo, Michelangelo da Caravaggio, oggi considerato tra i grandissimi di ogni secolo, era un pittore quasi misconosciuto. E figuriamoci i suoi seguaci ed epigoni. Il fatto è che tutto il secolo era misconosciuto, e nelle lettere e nelle arti. E quasi relegato in un giudizio di formalismo e di vuotaggine riguardo alle lettere, di corruzione diciamo realistica riguardo alle arti. Giudizi in effetti contrastanti e che nessuno si preoccupava di confrontare, di temperare, di far pervenire a una sintesi che desse, per così dire, l'anima del secolo, pur tenendo conto di tutte le contraddizioni che il secolo portava in sé, come del resto ogni secolo<sup>80</sup>.

Sulla cultura figurativa del pittore, infine, non entrando nel merito delle influenze stilistiche, Sciascia si sofferma su alcuni aspetti iconologici della sua pittura di carattere profano, considerandoli per certi versi "misteriosi":

Di Pietro d'Asaro, per questa mostra di suoi quadri che finalmente si realizza, in questo catalogo, altri dirà con più competenza di me. Io voglio soltanto segnalare che c'è nella sua pittura – pur classificabile nella epigonia manieristica, negli echi barocci e caravaggeschi, nella vicinanza allo Zoppo di Ganci – un che di misterioso, e principalmente nei suoi quadri "profani", nelle sue allegorie: che sarebbero da studiare attentamente, da disvelare nei loro significati. C'è poi da tener conto della cecità del suo occhio destro – "monoculus racalmutensis" amava a volte firmare – che avrà compensata e risolta in un certo virtuosismo e con effetti che mi sembrano ravvisabili. Un mistero anche questo, in definitiva: da affidare ad un oculista, prima che a un critico d'arte<sup>81</sup>.

In un'intervista rilasciata a Giusi Ferrè nel 1985 su "L'Epoca" Sciascia, ricordando i momenti dell'allestimento della mostra racalmutense - segno questo che lo scrittore seguì attivamente i lavori – esprime, inoltre, le sue preferenze per alcuni aspetti della pittura del Monocolo di Racalmuto: «...confesso di preferire certi quadretti, certi dettagli di interno dei grandi quadri, cesti di frutta, cesti di pane, i fiori alla maniera del Caravaggio»<sup>82</sup>.

La mostra di Pietro d'Asaro, forse anche grazie alla promozione di uno

---

80 L. Sciascia, in "Malgrado Tutto"....., 1985, p.

81 L. Sciascia, *Presentazione*, in *Pietro d'Asaro*....., 1984, p. 7

82 G. Ferrè, *Viaggio fantastico con Leonardo Sciascia: il mondo abita qui nella mia Racalmuto*, in "Epoca", n. 1791, 1 febbraio 1985, p. 33.

scrittore come Sciascia, ebbe una certa risonanza mediatica. Infatti, la terza rete nazionale dedicò un documentario televisivo, curato da Aldo Scimè, sulle due mostre di Siracusa e Racalmuto, nel quale furono intervistati Gesualdo Bufalino e lo stesso Sciascia e dove intervennero, inoltre, il giornalista Luigi Necco, lo studioso francese Georges Vallet e il soprintendente di allora Giuseppe Voza<sup>83</sup>.

Un ultimo intervento sulle due mostre siciliane, dal titolo significativo *Caravaggio & C. in Sicilia*, appare il 19 dicembre sulle pagine culturali del "Corriere della Sera"<sup>84</sup>. Sciascia, qui, esprime il suo apprezzamento per le due mostre<sup>85</sup>, per la particolare validità scientifica e filologica, ma non manca di lanciare – profeticamente, diremmo oggi – acute critiche nei confronti della proliferazione di iniziative culturali e mostre "di massa", che si andavano affermando proprio negli anni Ottanta<sup>86</sup>:

---

83 Cfr. *Il Caravaggio visto da Sciascia e Bufalino* in "La Sicilia", giovedì, 21 febbraio 1985.

84 L. Sciascia, *Caravaggio & C. in Sicilia*, "Il Corriere della Sera", 19 dicembre 1984, p. 13

85 È da sottolineare anche la suadente ironia con cui Sciascia mette in relazione le due mostre, attraverso un sottile *feel rouge* che si interpone tra esse, ossia la presenza, il protagonismo e la protezione di Santa Lucia. Ed infatti, Santa Lucia viene festeggiata solennemente dalla città di Siracusa in occasione della sua ricorrenza il giorno 13 dicembre; si veda, inoltre, che il d'Asaro in veste di monocolo di Racalmuto, fu certamente devoto alla Santa, «quasi che Santa Lucia [...] gli avesse dati facoltà di vedere con un occhio solo e di ritrarre con goduta virtù, quel che agli altri era dato di vedere – soltanto di vedere – con due».

86 A partire dalla metà degli anni Settanta, l'innovazione introdotta dai "nuovi" Assessorati alla Cultura degli Enti locali puntò molto sulle mostre come strumento per innovare le politiche nel campo dell'arte e della cultura e per allargare la base sociale dei suoi pubblici. Nel settore delle mostre si è assistito non solo alla loro proliferazione, ma anche a una loro crescente differenziazione, a seconda che a gestirle fossero le istituzioni museali o gli enti, piccoli o grandi operatori privati, che si puntasse sulla valorizzazione delle collezioni esistenti o sulla loro circolazione, sul valore scientifico o sul ritorno economico, generando esposizioni di diversissima qualità e impatto, tanto sul piano economico e occupazionale quanto su quello culturale. Da questo scenario si sviluppa il fenomeno delle grandi mostre (o meglio: le mostre-evento a carattere commerciale, dette anche blockbuster = "spaccabotteghini"), cui Sciascia, in questo articolo sembra riferirsi denunciando i rischi di impoverimento culturale e scientifico, e soprattutto i rischi per la minore attenzione alla conservazione delle collezioni museali. Lo scrittore, come noto, era un attento e assiduo visitatore di mostre, in Italia e in Francia, come dimostrano le sue numerose recensioni. E, se si pensa al fatto che, contemporaneamente, frequentava gli ambiti più ristretti come le piccole gallerie, gli antiquari e gli ateliers degli artisti, si comprende bene che il suo giudizio sulla politica culturale "di massa" fosse particolarmente negativo, eccezion fatta per le mostre e gli eventi di una certa valenza scientifica e culturale. Sul fenomeno delle mostre blockbuster in Italia gli studi precursori sono: C. Brandi, *Museografia, mostre e restauro*, in *Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, atti del convegno di Roma (Accademia dei Lincei, 6-7 marzo 1969), Accademia dei Lincei, Roma 1970, pp. 77-92; R. Longhi, *Mostre e musei* (1959), riedito in Id., *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74. Mentre, tra i testi-chiave sui termini del dibattito sul fenomeno al suo sorgere negli anni Settanta e Ottanta si annoverano: A. Chastel, *Editorial. Les expositions*, in "Revue de l'Art", No 26, 1974, pp. 4-7; R. Spear, *Art History and the "Blockbuster" Exhibition*, in "The Art Bulletin", vol. LIVIII, No 3, 1986, pp. 358-359; S.J. Freedberg, G. Jackson-Stops, R. Spear, *Discussion. On "Art History and the 'Blockbuster' Exhibition*, in "The Art Bulletin", vol. LXIX, No 2, 1987, pp. 295-298; Numero di "Art in America" di giugno

Convegni, mostre e pubblicazioni a volte (e forse è più giusto dire spesso) senza criterio alcuno e si va dalla volgarità festaiola alle astrattezze accademiche o avanguardistiche. E si dice per dire, avanguardistiche: poiché si tratta piuttosto di sparute e quasi sparite retroguardie. E sarebbe da fare un elenco di tutte le iniziative che sotto l'Egida dei Beni culturali, e a spese dei contribuenti, sono state realizzate in Italia in questi ultimi tempi: e senza che i contribuenti ne abbiano minimamente goduto. Sicchè quel che è stato legiferato a fin di bene, e per la protezione e valorizzazione dei beni, è andato ad effetti del tutto opposti: ad alimentare astratte velleità e a lasciare che i beni continuino a degradarsi e a dissolversi<sup>87</sup>.

Più avanti, riferendosi alle opere centrali della mostra, il *Seppellimento di Santa Lucia* – presentata in quell'occasione dopo il restauro dell'Istituto Centrale di Roma - e le due opere messinesi, *l'Adorazione dei Pastori* e la *Resurrezione di Lazzaro*, lo scrittore si stupisce come, specialmente le due tele di Messina, abbiano sollevato nella critica novecentesca dubbi sull'assegnazione al pittore lombardo<sup>88</sup>: «I tre quadri del Caravaggio sono portentosi, e riesce difficile da capire come i due del museo di Messina siano stati dati, tolti e ridati al Caravaggio, se anche ad incompetenti come noi appaiono indubitabilmente suoi. O si capisce benissimo, considerando come la critica attribuzionistica sia andata a finire nelle fosse di Livorno»<sup>89</sup>. E, a tal proposito, tornando sul *Seppellimento* e sull'*Adorazione*, lo

---

1986 conteneva una sezione speciale intitolata Museum Blockbusters in cui si dibatteva dell'argomento; L. Miotto, *La memoria esposta. Esposizioni e musei*, Mondadori, Milano 1986. Infine, per un quadro generale, che ricapitola bene il problema, anche in prospettiva storica, cfr. F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven - London 2000; D. Levi, "At What Expense? At What Risk?" *Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre*, in "Predella", anno IV, No 16, 2005, pp. 15-23. Recentemente il problema, in relazione alla nascita del fenomeno negli Stati Uniti, cfr. J. Cooke, *Aspetti della politica museale americana degli anni Sessanta e l'avvento delle mostre di massa*, Dissertazione finale in Museologia, Relatore Prof. Michela di Macco, Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi di Torino, a.a. 2005-2006.

87 L. Sciascia, *Caravaggio...*, 1984, p. 13.

88 In realtà, i maggiori dubbi sull'autografia, nella critica novecentesca, dettate principalmente da fattori conservativi (interventi e ridipinture ottocentesche), riguardarono principalmente la Resurrezione di Lazzaro (E. Mauceri, *Restauro a dipinti del Museo Nazionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», I, serie II, 1921-1922 pp. 581-585; Id., *Il Caravaggio in Sicilia ed Alonso Rodriguez pittore messinese*, «Bollettino d'Arte», IV, serie II, n. 12, 1924-1925, pp. 559-571; N. Pevsner, *Eine revision der Caravaggio-Daten*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 1927-1928, pp. 386-392; M. Cinotti, G. A. Dell'Acqua, *Caravaggio*, Bergamo 1983). Per la storia attribuzionistica dei tre dipinti si rimanda, con bibliografia specifica, alle tre schede nel catalogo della mostra del 1984 (cfr. G. Barbera, scheda n. 8, pp. 147-152, C. Ciolino Maugeri, schede n. 9-10, pp. 153-157 e 158-161, in *Caravaggio in Sicilia...*, 1984).

89 L. Sciascia, *Caravaggio...*, 1984, p. 13. Qui, naturalmente, il riferimento è rivolto al noto caso delle

scrittore muove una sottile critica alle lettura berensoniana dei due dipinti<sup>90</sup>:

Ma è da dire che anche la critica descrittiva (quella di ascendenza vasariana, in cui si può credere, ma evidentemente con cautela) ha le sue *defaillances*. E mi accade di notarne due, proprio riguardo al Seppellimento di Santa Lucia e alla Natività che viene dal Museo di Messina, in Berenson. Del Seppellimento dice: «Qui l'incongruenza di allontanare nello sfondo le figure del dolore, mettendo in grossolana evidenza il fatto materiale, rasenta il cinismo»<sup>91</sup>: e non è per nulla vero, poiché è dal fatto materiale, quasi brutale, che le figure del dolore diventano più dolorose. Ed è altrettanto non vera l'osservazione sulla Natività, che iconograficamente gli sembra «molto singolare» per quei due anziani che «hanno l'aspetto grave e intellettuale di eletti teologi»<sup>92</sup> e non di pastori: e sono invece, puramente e semplicemente, due anziani pastori. E basta guardare le loro mani per esserne certi. Ma si vede che Berenson non aveva nozione di quanto possa essere «intellettuale» un pastore errante nell'Asia o nella campagna siciliana, romana, abruzzese<sup>93</sup>.

Al di là degli aspetti intrinseci dei giudizi di Berenson su Caravaggio – che, come noto, rientrano nella sua valutazione complessivamente negativa sulla pittura seicentesca<sup>94</sup>, la nota di Sciascia – che può apparire persino anacronistica e, tuttavia, non classificabile come specifica argomentazione critica sulle problematiche caravaggesche – attesta il suo interesse mai superficiale per la storiografia artistica, anche in ambito anglosassone.

La pittura seicentesca, in relazione alla storia siciliana, continuò ad affascinare lo scrittore fino agli ultimi anni, come mostrano le sue ulteriori letture in questo ambito.

Nel 1988 - traendo spunto dal saggio critico di Jane Costello, *The twelve pictures «ordered by Velasquez» and the trial of Valguarnera*<sup>95</sup>, che Giuliano

---

teste false di Modigliani, scoppiato in occasione della mostra, promossa per il centenario della nascita, nel 1984 al Museo progressivo di arte moderna di Livorno, che portò gran parte degli studiosi del tempo in uno degli “infortuni” attribuzionistici più eclatante del Novecento.

90 Il testo di Berenson su Caravaggio a cui lo scrittore fa riferimento è lo studio del 1951, cfr. B. Berenson, *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze, Electa, 1951 (trad. ingl., *Caravaggio, His Incongruity and His Fame*, Chapman & Hall, Londra e Macmillan, New York, 1953).

91 Cfr. B. Berenson, *Del Caravaggio...*, 1951, pp. 39-40

92 *Ibid.*, pp. 41-42.

93 L. Sciascia, *Caravaggio...*, 1984, infra

94 Su questo cfr. G. C. Sciolla, *La critica d'arte ...*, 1995, p. 65.

95 J. Costello, *The twelve pictures «ordered by Velasquez» and the trial of Valguarnera*, in «Journal

Briganti mandò allo scrittore prima del 1988 - esce sulla rivista “Nuovi Argomenti” una incisiva “esegesi storiografica” ricostruendo, in forma di “cronachetta”, le vicende collezionistico-giudiziarie di Fabrizio Valguarnera dei baroni di Godrano, medico ed esperto d'arte, amico e committente di pittori di fama tra cui Rubens (che aveva curato dalla podraga a Madrid) ed appassionato di pittura, a tal punto che arrivò ad acquistare dipinti direttamente da Reni, Lanfranco, Poussin, Valentin e altri per riciclare diamanti “fortuitamente” rubati a dei nobili fiamminghi in viaggio in Spagna<sup>96</sup> - siano accostabili per tipologia alla fortunata antologia storica raccolta nella selleriana collana *Delle cose di Sicilia*, edita in quattro volumi dal 1980 al 1986<sup>97</sup>. Confronto che mette in evidenza una forte componente storiografica, nel senso di uno Sciascia, che anche negli scritti sulle arti si mostra “scrittore storico” e cioè che “non rifugge dal mestiere dello storico”<sup>98</sup> e, inoltre, come è stato notato, viene fuori uno Sciascia che, proprio in virtù della lucida visione dei fatti storici e culturali (e qui anche le arti occupano per lo scrittore un ruolo centrale), mostra notevoli interessi per la tradizione storiografica siciliana di matrice erudita che va da Tommaso Fazello a Gioacchino Di Marzo<sup>99</sup>.

In definitiva, sebbene gli interventi di Sciascia sui pittori attivi in Sicilia nel Seicento non si possano inquadrare quali scritti di natura scientifica, tuttavia, ci mostrano quanto lo scrittore fosse aduso alla critica d'arte e attento lettore di testi specifici, oltre che frequentatore di alcuni tra i maggiori esponenti del panorama storico-artistico del Novecento in Sicilia, tra cui Cesare Brandi, docente dell'Università di Palermo dal 1959 al 1967, Vincenzo Scuderi<sup>100</sup>, Maria Pia Demma, allieva di Maurizio Calvesi a Roma, Giuliano Briganti e altri studiosi del panorama

---

of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 13, 1950, pp. 237-284

96 L. Sciascia, *Quadri come diamanti*, in “Nuovi Argomenti”, 1988, febbraio, numero speciale, pp. 6-13 [poi ripubblicato in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 30-43; e recentemente nella riedizione Adelphi: *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 45-65]

97 Cfr. *Delle cose di Sicilia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio, 4 voll., (1980, 1982, 1984, 1986), Palermo.

98 F. Renda, *Leonardo Sciascia e la storia*, in *Sciascia: scrittura e verità, atti del convegno* (Palermo, novembre-dicembre 1990), Flaccovio, Palermo 1991, p. 91.

99 *Ibid.*, pp. 92-93.

100 I rapporti tra Sciascia e Scuderi – come ho appreso in seguito a una piacevole conversazione con quest'ultimo, che ringrazio vivamente – hanno inizio a Palermo, nei primi anni Ottanta, negli uffici della Sellerio, tra scambi di opinioni e di pubblicazioni d'arte; e si intensificano durante l'organizzazione della mostra racalmutese di Pietro d'Asaro, per la quale lo scrittore mostrò un interesse non marginale anche nelle fasi di allestimento e di curatela delle relative pubblicazioni (il catalogo della mostra, curato da Maria Pia Demma; e gli Atti del Convegno di poco successivi).

nazionale che si sono occupati di argomenti siciliani, tra cui anche Ragghianti, come si vedrà soprattutto per l'arte contemporanea.

### *Scritti sull'architettura e la Sicilia*

Tra i numerosi scritti che Sciascia dedicò alle arti, occupano un significativo posto quelli relativi alle diverse città, quali Noto, Caltagirone, Modica, Palermo, Parigi, in chiave prettamente letteraria ma con interessanti spunti teorici di carattere storico-architettonico e urbanistico. Si tratta di scritti che affrontano e vedono la città più come luogo della memoria, luoghi di evocazione letteraria, dove tuttavia non mancano riferimenti ai nuovi studi degli anni Settanta nell'ambito dello strutturalismo applicato all'architettura e all'urbanistica, cui si occupò in quegli anni, tra gli altri, Cesare Brandi<sup>101</sup>. Sempre sul piano teorico, inoltre, in questi scritti Sciascia mostra una approfondita conoscenza degli scritti di Paul Valéry e di Le Corbusier, come attestano le numerose citazioni in merito, mostrandosi attento lettore di testi specialistici.

Uno degli scritti più interessanti, nei confronti della coeva critica sull'architettura, per la sintesi di aspetti artistici e letterari, è certamente *L'Ingegnosa Noto*<sup>102</sup>.

La prima riflessione di Sciascia sulla città riguarda la particolare propensione di Noto a costituire architettonicamente una scenografia ideale e quasi fiabesca per le rappresentazioni teatrali o cinematografiche<sup>103</sup>, facendo un suggestivo parallelismo con la Venezia settecentesca di Goldoni e ricordando che anche in Brancati vi è

---

101 Sullo strutturalismo e gli studi di semiotica dell'architettura in Italia, fondamentale rimane: G. C. Sciolla, *La critica d'arte...*, 1995, pp. 375-380.

102 L. Sciascia, *L'Ingegnosa Noto*, Testo non datato, edito postumo nel 1992: cfr. AA.VV., *Noto*, Noto, Associazione culturale "Alcide De Gasperi", 1992, pp. 4-5.

103 Non a caso Noto è stata il set di diversi film, alcuni realizzati dai più grandi maestri del cinema mondiale, tra cui Roberto Rossellini, che vi ha girato alcune parti di "Viva l'Italia"; Vittorio De Sica, che ha girato a Noto il suo ultimo film "Il viaggio", con Richard Burton e Sofia Loren; Michelangelo Antonioni, che oltre ad avervi ambientato parte de "L'avventura", ha dedicato a Noto le prime due parti del documentario "Noto, Mandorli, Vulcano, Stromboli, Carnevale", realizzato per il padiglione italiano dell'Expo di Siviglia svoltosi nel 1992. Oltre a questi maestri hanno lavorato a Noto altri grandi registi come Luigi Zampa, Luigi Comencini, Franco Zeffirelli, Lina Wertmüller e Giuseppe Tornatore.

memoria dello spirito da commedia, in chiave erotica, del Settecento siciliano:

La barocca Noto risorta dalle rovine è scenario ideale alla commedia. E in questa suggestione, vagando per le strade di Noto nel mattino che dilaga d'araldico azzurro e d'oro, pensiamo sia stata proprio una grande occasione mancata che una città come questa, e nel settecento - non abbia avuto il suo Goldoni: un Goldoni magari più corposo e sanguigno, più traboccante di comicità e di erotismo; e con gravi rovesci di malinconia. Goldoni non poteva nascere che a Venezia... Ma Brancati è nato a pochi chilometri da Noto, aveva nel sangue la commedia di cui la nostra fantasia si accende camminando per queste strade: la sua commedia, il suo Settecento<sup>104</sup>.

Tale dimensione teatrale connaturata alla disposizione dei monumenti è suggerita, come si vedrà, da attente letture dell'opera di Brandi. Si nota chiaramente, infatti, che il testo sciasciano risente molto del celebre scritto dello studioso senese sulla città, apparso la prima volta nel 1949 nel suo *Itinerario architettonico (II)* pubblicato su «L'Immagine. Rivista di arte, di critica e di letteratura», fondata dallo stesso Brandi nel 1947<sup>105</sup>.

Lo scrittore sposa le tesi brandiane riguardo l'illusione generata dall'assetto architettonico che rimanda a una prospettiva dipinta, la sensazione di mobilità della strada e la settecentesca fioritura di "ingegni" riecheggiante quasi una dimensione neo-rinascimentale<sup>106</sup>.

Per una più fondata corrispondenza, basti citare, alternativamente, qualche brano:

Brandi:

---

104 L. Sciascia, *L'Ignegnosa...*, 1992, *infra*.

105 Cfr. C. Brandi, *Itinerario architettonico (II). Noto. Via dei Crociferi. La piazza di Gualtieri. Bruges*, «L'Immagine», 12, marzo-aprile 1949, pp. 165-179. (riedito con il titolo *Un giardino di Pietra* in *Atti del Simposio sull'architettura di Noto*, Noto, 13-20 novembre 1977, a cura di C. Fianchino, Siracusa, ETP Stampa, 1979, pp. 77-88; con il titolo *Noto* in *Sicilia mia*, Palermo, Sellerio 1989, pp. 79-88; e 1992; 2003)

106 Su Noto cfr. A. Chastel, *Noto e l'urbanesimo illusionista e scenografico del XVIII secolo*, in *Atti del Simposio sull'architettura di Noto*, (Noto, 13-20 novembre 1977), a cura di C. Fianchino, Siracusa, 1979, pp. 17-28; F. Balsamo, *Barocco e Società barocca in Noto antica*, Annuario del liceo classico "Rudini", 1989; S. Torbriner, *La Genesi di Noto*, Ed. Dedalo, 1989; L. Dufoir, *Dalle baracche al Barocco*, Lombardi editore, 1990; Corrado Sofia, *Noto. Le pietre sacre del Barocco*, fotografie di Giuseppe Leone, Milano, Electa, 1991

Ancora non si sa, ed è incredibile che i ricercatori abbiano atteso tanto a frugare gli archivi, chi furono gli architetti di Noto, se non in una laconica lista che uno studioso pubblicò in un giornale: nomi che, se si ecettua quello del resto oscurissimo del Labisi o Alabisi, sono tutti perfettamente sconosciuti: Domenico Landolina, Francesco Paolo Labisi, Antonio Mazza, Filippo Sortino, Rosario Gagliardi, Antonino Di Mauro, Giacomo Nicolaci<sup>107</sup>. [...] ma non vi è dubbio che l'eccezionale fioritura di Noto corrisponda ad un'eccezionale fioritura d'ingegni. Ingegnosa, appunto, è qualificata nel Settecento, la città di Noto, che già aveva fornito all'architettura palermitana il più famoso Matteo Carnalivari<sup>108</sup>.

Sciascia:

Ma chi furono gli architetti di Noto? Purtroppo di loro ci resta un nudo elenco, e non sappiamo quanto probabile: Domenico Landolina, Francesco Paolo Labisi, Antonio Mazza, Filippo Sortino, Rosario Gagliardi, Antonio Di Mauro, Giacomo Nicolaci. Noto aveva già dato i natali ad un architetto famoso come Matteo Carnilivari («magnifico innovatore nell'architettura del gotico catalaneggiante al rinascimento siciliano» - dice una lapide posta all'ingresso del palazzo municipale): ed è da presumere sia rimasta sempre viva nel luogo una tradizione di buona architettura. Ma, allo stato degli studi, l'architettura della città appare come dovuta ad una improvvisa fioritura d'ingegni: ad una sorta di Rinascimento locale, materiale ed artistico, meravigliosamente esploso sulle rovine del terremoto. Forse a questa straordinaria fioritura d'ingegni, la città deve la settecentesca denominazione di ingegnosa - che oggi possiamo accettare nella ambivalente significazione pratica (da ingegneri) e poetica (l'ingegnoso hidalgo don Chisciotte). Ma il settecento era un'epoca così felice da poter riunire nell'espressione ingegnosa i due significati<sup>109</sup>.

Brandi:

[...] A Noto si entra per un arco di trionfo ottocentesco, un piccolo arco che sembra un po' il modellino rustico di quello dell'Etoile, e s'imbocca una strada dritissima e piana [...]

---

107 C. Brandi, *Noto...*, 1989, p. 81. Sugli architetti citati si veda (ad vocem): L. Saraullo, *Dizionario degli Artisti Siciliani, Architettura*, vol. I, a cura di M. C. Ruggeri Tricoli, Palermo, Novecento, 1993.

108 Ibid., pp. 81-82

109 L. Sciascia, *L'ingegnosa Noto*, *infra*. Ripresa dell'aggettivo "ingegnosa" da una guida dei primi del Novecento (cfr. G. A. Gubernale, *Noto: la ingegnosa*, Milano, Sonzogno, 1927) al quale Sciascia dà la duplice valenza, sia di carattere pratico nel senso letterale del termine, sia di carattere poetico, citando l'ingegnoso Hidalgo Don Chisciotte.



noi ci limiteremo a sottolineare quegli aspetti di Noto, che ancor più dei singoli monumenti contribuiscono a fissare la fisionomia inconfondibile e inarrivabile della città. In questo senso nulla è più straordinario di queste strade laterali, in salita, meravigliosamente lastricate a quadrettature di lava e di pietra bianca; né, per quanto ripide, sembrano in salita, ma (...) traducono la salita in prospettiva, nelle sdruciolevoli, precipiti prospettive masolinesche, a risucchio, a imbuto come tramogge rovesciate. (...) Da questa trasposizione di una prospettiva reale in finta prospettiva il ritmo architettonico riceve un'accelerazione straordinaria, una messa in evidenza che è come se la strada venisse incontro a noi piuttosto che non a lei. (...) Simili al corrimano dei tapis-roulants sembrano snodarsi le guide di pietra e trascinare irresistibilmente lo spettatore come entro una pittura. Questa immagine allora ci aiuta ad aggredire più utilmente il mistero d'un'emozione per altro ineffabile. L'effetto di finta prospettiva, insieme con questo senso di entrare in una pittura, ci rendono conto della spazialità propria dell'architettura, altrettanto inviolabile che quella della pittura e della scultura<sup>110</sup>. [...] Queste strade dunque, nonchè risolversi come certa facile critica potrebbe dedurre, in un effetto più decorativo che strutturale, esasperano la qualità stessa dell'architettura, di creare una spazialità propria e di precluderla all'esistenza, che vi sarà tollerata<sup>111</sup>. [...] Naturalmente si può bollare tutto ciò come "scenografico", ma attenti; la scenografia, se ridotta ad un trucco, se ridotta cioè a sviluppare l'illusionismo d'uno spazio naturalistico alle spese della spazialità propria dell'immagine, intende dilatare lo spazio finto in uno vero, mentre qui si rovescia il problema e d'uno spazio vero se ne fa uno finto. (...) La forzatura indotta è d'un effetto squisito, il frutto quasi d'un leggero incanto. Il quale incanto giunge al fastigio della piazza del Duomo, ove una scalinata d'altezza imponente, davvero romana, conduce ad una facciata larga, dilatata come in uno specchio concavo<sup>112</sup>.

Sciascia:

Venendo da Siracusa, si entra in Noto attraverso un piccolo arco di trionfo; di gusto ottocentesco, con in cima una torretta quadrata, un'aquila (o un pellicano?) e un levriero.

Dopo pochi passi, specialmente se il giorno volge alla contr'ora (che sarebbe l'ora del pomeriggio in cui le strade sono deserte e la cruda luce ha già presentimento della sera), abbiamo l'illusione di essere entrati in una finta prospettiva, quasi avessimo valicato il limite tra una prospettiva reale e una prospettiva dipinta. Può darsi che questa sensazione non

---

110 C. Brandi, *Noto...*, 1989, pp. 82-83

111 Ibid., p. 83

112 Ibid., p. 84

avremmo avuto senza prima aver letto le acutissime pagine che Cesare Brandi ha dedicato alla città: ma tutto in questo mondo è cultura, e nel nostro occhio confluiscono migliaia di occhi che prima di noi hanno visto. E ci sentiamo presi in una dimensione incantata, come avessimo acquistata una possibilità di muoverci, una velocità, inconsueta e pure naturale. Brandi paragona questa sensazione a quella che danno i tapis-roulants. La mobilità pare sia della strada, insomma, e non nostra. E senza sorpresa, presi come siamo da questa prospettica favola, ecco aprirsi la piazza del Duomo: una gradinata larghissima e alta, la facciata della chiesa di San Corrado che pare «dilatata come in uno specchio concavo»<sup>113</sup>.

Tuttavia, partendo dal testo brandiano, giocato sostanzialmente su una lettura di carattere strutturalista<sup>114</sup>, Sciascia si spinge oltre – e in ciò consiste la sua visione universalistica – riconducendo tali aspetti della stereometria dei monumenti della città barocca a una concezione totalizzante in cui, rievocando la celebre teoria lecorbusieriana<sup>115</sup>, ravvisa una certa armonia musicale:

Ma tra San Corrado e San Domenico, sulla destra, si apre altra incantevole prospettiva: la via Nicolaci, col palazzo omonimo (o di Villadorata), armoniosamente chiusa da una chiesa. I grandi mensoloni scolpiti che sostengono gli ampi balconi, cavallucci, meduse come cherubini (o cherubini come meduse) e mostri, hanno come uno slancio verso l'altro lato della strada: per cui tutta la strada sembra obbedire al loro slancio, congiungersi, trovare unità di musica. Pensiamo a Le Corbusier: «Quando una costruzione canta è architettura». Ecco un intero paese che canta - con le sue strade, i suoi palazzi, le sue chiese, i suoi alberi<sup>116</sup>.

In alcuni casi, nei suoi sparsi giudizi sull'architettura siciliana, non mancano note di sarcastica ironia, assumendo a volte persino un carattere profetico. Se ne ha un esempio quando si trova a scrivere della singolare conformazione architettonica del centro storico di Agrigento:

---

113 L. Sciascia, *L'Ingegnosa...*, 1992, *infra*.

114 Sulla teoria strutturalista di Brandi in merito all'architettura si veda almeno: C. Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967 (2ª ed., riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1971); C. Brandi, *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Roma, Editori Riuniti, 1998, pp. 258-273 (1ª ed, Torino, Einaudi, 1974); G. C. Sciolla, *La critica d'arte...*, 1995, cit.

115 La celebre frase è contenuta in una delle più note opere teoriche sull'architettura di Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), cfr. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di P. Cerri, P. Nicolin, Milano, Longanesi, 1979, pp. 34-54

116 L. Sciascia, *L'Ingegnosa...*, 1992, *infra*.

Girgenti: angusta, ristretta, tortuosamente chiusa in sé; araba nella struttura, nella sua chiusa essenza di “casbah”, nella sua sofisticata tortuosità ascensionale – fino alla Cattedrale alta, col suo San Gerlando vescovo, lo scheletro rannicchiato di Brandimarte paladino (divenne poi San Felice, vi spiegano), le travature del soffitto dipinte, che vi fanno pensare ai carretti: e che la cattedrale sia come un grande, vecchio carretto, e si muoverà cigolando, nonostante le sue colonne nuove e fredde, verso il sole della valle aperta e verde, verso il tempio di calda arenaria che San Gerlando salvò dalla distruzione (...) <sup>117</sup>

Sono diversi gli scritti che illuminano, storicamente ed esteticamente, sugli assetti urbanistici e architettonici delle città siciliane, in cui emerge spesso qualche spunto critico nuovo, con richiami suggestivi in ambito letterario ma anche in campi diversi.

Nel 1973, presentando il libro illustrativo, *Palermo felicissima* <sup>118</sup>, con testi di Rosario La Duca, Sciascia licenzia un significativo affresco dell’evoluzione urbanistica della città dal Cinquecento all’età contemporanea, ponendola in relazione alla questione se Palermo possa definirsi una città, in senso moderno, denunciando anche il fatto che, diversamente dalla Milano descritta in *Ascolto il tuo cuore* da Savinio prima del 1944, il capoluogo siciliano non ebbe né uno scrittore, né un artista che l’abbia saputa cogliere prima che i bombardamenti la mutassero: «Palermo è scomparsa invece senza lo sdoppiamento e la concausa di un ritratto, senza lasciare di sé immagine (...)» <sup>119</sup>. Fatta eccezione per alcune fotografie, afferma lo scrittore, «non uno scrittore che abbia saputo, in un secolo, ascoltare il cuore di questa città; e non un pittore, tra tanti che ce n’erano, che riesca oggi a dirci più del fotografo loro contemporaneo (soltanto Bruno Caruso, oggi, ne cristallizza qualche memoria degli anni trenta)» <sup>120</sup>. E, più avanti, polemizzando contro la speculazione edilizia e l’estensione disorganica della città moderna a discapito del centro storico, afferma che (vista da monte Pellegrino):

(...) la città appare più che informe amorfa, quasi che le case lievitassero e profilassero

---

117 Citazione riportata da M. Collura, *Il maestro...*, 1996, p. 161

118 Cfr. *Palermo felicissima*, testi di L. Sciascia, R. La Duca, Il Punto, Palermo, 1973.

119 *Ibid.*

120 *Ibid.*

inevitabilmente, una biancastra fungaia che tutto invade e cancella. In questa massa invadente, la vecchia città è un punto grigiastro, che appare di diversa materia e consistenza: e ci si può anche arrendere all'immagine baudelairiana che quel punto ormai quasi sommerso indichi una decomposizione organica da cui si è generata l'enorme e insana efflorescenza della città nuova<sup>121</sup>.

Immagine straordinaria questa, con il singolare parallelismo con il mondo del restauro, quasi che, vista dall'alto la città fosse paragonabile a un dipinto, dove le "efflorescenze" (le case di cemento) deturpano e degradano il film pittorico originario (il centro storico). Accostamento che ci rimanda nuovamente a Brandi, dalla *Teoria del Restauro* alla sua visione strutturalista della città.

Diversamente, aggiunge Sciascia, se la città viene vista da Monreale<sup>122</sup>, si caratterizza per il suo asse storico, l'antica via del Cassero, che però – ricorda - «fu tracciata da chi è arrivato, non da chi già c'era» e si fonda storicamente, ma anche esteticamente, su basi logistiche di controllo della vita pubblica, come per i *boulevards* parigini:

Il barone Georges Eugène Haussman, cui Parigi ha dedicato uno dei grandi boulevards da lui concepiti e realizzati, ha avuto qui lontani e ignoti precursori. L'ideale urbanistico della strada dritta s'appartiene all'ordine estetico e all'ordine pubblico: e sia il Cassaro che i boulevards sono stati visti, prima che nell'armonia e nello splendore prospettico, sul filo di mira delle balestre e dei moschetti, delle spingarde, dei mortai. Spazzare una barricata o una folla da una strada dritta è più facile che spazzarle da una strada tortuosa. Assicurandosi di una strada dritta (o, come nel caso del prefetto di Napoleone III, di tante strade dritte), il potere trionfava doppiamente: nella bellezza e nella forza<sup>123</sup>.

L'interesse di Sciascia per l'architettura è attestato, inoltre, dalle numerose mostre da lui visitate durante i soggiorni a Madrid, Barcellona e Parigi.

---

121 *Ibid.*

122 *Ibid.*: «Da Monreale, tutto appare diverso: c'è una lunga e dritta via che dal piede del mons regalis arriva al mare, una via solenne e inalterabile ai cui lati, e più sul sinistro e sinistramente, è nata una città che continuamente e senza disegno si allarga e cresce. (...) Soltanto questa via conta, soltanto questa via è Palermo».

123 *Ibid.*

La mostra su Viollet-le Duc al Grand Palais di Parigi del 1980<sup>124</sup>, ad esempio, lo riconduce a Caltagirone, che gli darà modo di approntare, nel 1983, un suggestivo discorso tra etnoantropologia e cultura architettonica della città, testo che figura nella raccolta *Cruciverba*<sup>125</sup>.

Dopo aver citato alcuni passi del *Viaggio in Sicilia* dell'architetto francese<sup>126</sup> - che era stato suggestionato dalla città calatina più di altre città, oltre che per il vivace barocco anche per i caratteri etnografici e vitalistici della vita quotidiana - Sciascia riprende, come era avvenuto per Palermo, il concetto della visione "a volo d'uccello" cui si prestano le città barocche siciliane, adottandolo anche per l'architettura di Caltagirone: «"Città aerea" la disse un viaggiatore inglese. Cui si aggiunge l'aereo barocco e l'aereo liberty» e dove «tutto si somma e glorifica nelle «forme che volano», e cioè nel barocco di più vasta nozione»<sup>127</sup>. Ma più avanti, non manca anche di esprimere un giudizio sulla "stormente" ceramica:

Càntari, graste e burnie arrivavano da Caltagirone ad ogni fiera di paese; e i piatti, e le fiasche. Tranne i càntari (alti cilindri dall'orlo slabbrato in modo da sedercisi comodamente, e si chiamavano anche commode), sono ormai cose da antiquariato e collezionismo. Ma forse anche i càntari. E si continua a fare buona ceramica, a Caltagirone: riprendendo l'antica decorazione. Ne sono prova i centoquarantadue gradini della grande scala che va dalla piazza del municipio alla chiesa matrice: ogni scalino rivestito di maiolica policroma che ripete figure e motivi decorativi che vanno dal decimo secolo ai primi del nostro. Una scala-repertorio, dunque: ma l'insieme ne è splendido<sup>128</sup>.

Nel 1977, lo scrittore ritorna ad occuparsi dell'architettura siciliana presentando il volume illustrato di Ferdinando Scianna su Villa Palagonia a Bagheria<sup>129</sup>.

---

124 Cfr. Viollet-le-Duc, *Catalogo della mostra Galeries nationales du Grand Palais*, 19 febbraio-5 maggio, 1980, Paris, Editions de la Reunion des musées nationaux, 1980.

125 L. Sciascia, *Caltagirone*, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 299-303.

126 Architetto, restauratore, storico e teorico del neogotico in Francia. Nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento compie numerosi viaggi sia nel suo paese, sia in Italia, compresa la Sicilia, studiando le architetture medievali. Sul viaggio di Viollet-le-Duc in Sicilia cfr. S. Di Matteo, *Il viaggio in Sicilia di Eugene Viollet-Le-Duc*, Palermo 1999.

127 L. Sciascia, *Caltagirone...*, 1983, p. 302

128 *Ibid.*, p. 303

129 La sua costruzione ebbe inizio nel 1715 per volere di Don Ferdinando Gravina e Crujllas, V principe di Palagonia, pari del regno, cavaliere del Toson d'oro, prestigiosa onorificenza dei re di

La struttura architettonica e le decorazioni scultoree costituite dal proliferare ossessivo di mostri barocchi di ogni forma e dimensione rappresentano secondo Sciascia un emblema della *sicilitudine*<sup>130</sup>.

Villa Palagonia s'appartiene a una società, una cultura, un modo di essere tipicamente siciliani; ad una progressione della follia siciliana che in don Ferdinando giunior ascende al grado più libero e assoluto<sup>131</sup>.

Nell'affrontare le ragioni della concezione che sta dietro la costruzione della villa bagherese, Sciascia delinea una lettura di carattere storico sulle contraddizioni della Sicilia del Settecento nel panorama più ampio della cultura europea. Ne sottolinea, infatti, la "logica" presente dietro l'apparente "follia", sottolineando come la villa rappresenti simbolicamente il riflesso della cultura siciliana del tempo<sup>132</sup>, e – come ha sostenuto Maria Rizzarelli – «il trionfo della follia, il sonno della ragione che invade l'isola e genera i suoi mostri proprio mentre (è questo il triste paradosso della storia) in Francia si celebrano i lumi della ragione»<sup>133</sup>.

---

Spagna. Per la progettazione di questa residenza di villeggiatura fu incaricato il frate domenicano Tommaso Maria Napoli, architetto coadiuvatore del Senato di Palermo con la qualifica di "ingegnere militare". Come collaboratore nella direzione dei lavori della costruenda villa viene fatto il nome di un altro grande e stimato architetto siciliano: Agatino Daidone. Nel 1737, con la successione di Ignazio Sebastiano Gravina, erede del padre Francesco Ferdinando, iniziano i lavori per la realizzazione dei corpi bassi che circondano la villa. Al Gravina, VII principe di Palagonia, si devono i lavori, intrapresi nel 1749, di completamento dell'intero complesso monumentale di villa Palagonia, con le decorazioni e gli arredi interni ed esterni, caratterizzati dalle particolari decorazioni che adornano i muri esterni dei corpi bassi, realizzate con statue in "pietra tufacea d'Aspra", raffiguranti animali fantastici, figure antropomorfe, statue di dame e cavalieri, musicisti e caricature varie. Sulla Villa Palagonia nel panorama europeo del Settecento, cfr. M. Fagiolo, *Villa Palagonia e l'Europa*, in *Il Settecento e il suo doppio: Rococò e Neoclassicismo, stili e tendenze nella Sicilia dei Viceré*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 10-12 novembre), a cura di M. Guttilla, Palermo, 2008, pp. 139-147; sulla storia costruttiva e gli apparati decorativi, si rimanda almeno a: R. Scaduto, *Villa Palagonia: storia e restauro*, Bagheria, Falcone, 2007; e V. De Martini, *Gli ornamenti di villa Palagonia e villa Andres Alfano: due episodi nell'Italia del Sud*, in *Il Giardino delle muse: arti e artifici nel barocco europeo*, a cura di M. A. Giusti, A. Tagliolini, Firenze, Edifir, 1995, pp. 273-279.

130 Il concetto di *sicilitudine*, tratto da un neologismo del poeta-pittore Crescenzo Cane (cfr. G. Traina, *Leonardo Sciascia*..., 1999, p. 86), è espresso in L. Sciascia, *Come si può essere siciliani?*, in *Id., Fatti diversi*..., 1989 (poi in 2009, pp. 13-20).

131 L. Sciascia, *Introduzione* a F. Scianna, *La villa dei mostri*, Torino, Einaudi, 1977, p. 9.

132 *Ibid.*, p. 10: «La Sicilia era in quegli anni "ricercata" nei prodigi, nei mostri. A leggere lettere, comunicazioni accademiche e diari dell'epoca, bambini, capre e cani bicipiti non si contano. L'esistenza di ciclopi veniva certificata da un prete di Scordia (...). Tra il dizionario di Bayle e quello di Voltaire nel sonno della ragione la Sicilia produceva il suo: di mostri, di superstizioni, di mistiche depravazioni, di mondo alla rovescia».

133 M. Rizzarelli, *«Images à la sauvette»*. Sciascia, i fotografi e le fotografie, in *Il Giannone*..., 2009, p. 145.

Tra gli ultimi significativi scritti sulla Sicilia, e in particolare sui viaggiatori del Settecento, infine, è da ricordare quello su Jean Houel, sul quale scrive presentando l'edizione, edita nel 1987 da Pungitopo<sup>134</sup>, del *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari* (1782-89)<sup>135</sup>. Nel descrivere le sue vedute del paesaggio siciliano e il modo in cui sono nate, ne sottolinea il carattere realistico, di oggettiva restituzione quasi “fotografica”, aspetti che lo portano a considerare l'artista, *avant la lettre*, un precursore della moderna figura del *photo-reporter*<sup>136</sup>.

Negli scritti sull'architettura e sulla Sicilia, in senso esteso, Sciascia mostra, come si è visto, una prospettiva di approccio universale, dove traspaiono notevoli conoscenze degli studi specialistici e di settore, alle quali aggiunge significativi elementi critici.

## *Interventi in difesa dei beni culturali*

In linea con il suo pensiero neo-illuminista e il suo interventismo militante, Sciascia rappresentò una voce graffiante e a volte anche scomoda, così come avvenne in campo socio-politico, nel panorama della conservazione dei beni culturali. «E allora Sciascia, tagliente penna-spada, con quella limpida, luminosa lingua “geometrizzata” scrisse i suoi romanzi, racconti, pamphlet, articoli di giornale, con la barthesiana scrittura di “presenza” o militante»<sup>137</sup>. E, in merito alla gestione e alla tutela del patrimonio artistico siciliano (e non solo), a partire dagli anni Sessanta, lo scrittore scrisse e intervenne più volte, acutamente e puntualmente, seguendo la tradizione della scrittura impegnata e militante: «fin quando c'è una realtà che si deve

---

134 Cfr. Jean Houel, *Viaggio pittoresco alle Isole Eolie*, introduzione di L. Sciascia ; traduzione e postfazione di R. Cincotta, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, pp. 5-7.

135 J. Houel, *Voyage pittoresque des îles de Sicile, de Malte et de Lipari*, 1782-89

136 L. Sciascia, *Jean Houel in Sicilia...*, 1987, p. 7: «Il culto dell'oggettività, della testimonianza diretta e precisa. Il sentirsi in dovere d'esser presente fino all'estremo limite di sicurezza, ed anche oltre. La consapevolezza serena e persino allegra, l'energia, la vitalità con cui affronta gli incerti, i disagi e i pericoli di un mestiere più vicino, appunto, a quello allora ignoto del giornalista-fotografo che a quello del pittore».

137 V. Consolo, *Quanto ci mancano la penna e la spada di Sciascia*, in *Sciascia, il romanzo quotidiano*, a cura di E. Palazzolo, Palermo, Kalòs, 2005, p. 18.

mutare, pena la propria morte, come il nostro caso della Sicilia, io ritengo che esista l'impegno dello scrittore»<sup>138</sup>.

Un primo spunto significativo sulla concezione sciasciana dei beni culturali emerge già nel 1964 in uno scritto relativo agli interventi di André Malraux<sup>139</sup> – figura neoilluminista della politica culturale francese di quegli anni – sui monumenti di Parigi.

Nella breve nota giornalistica, apparsa su “L’Ora” con l’ironico titolo *Le pulizie di Malraux*, Sciascia, dopo aver descritto i cambiamenti della città, si sofferma sulla questione della pulitura delle facciate dei palazzi storici, lanciando anche una critica alla situazione italiana, in quel periodo per certi versi ancora in ritardo su tali problematiche<sup>140</sup>:

---

138 Dichiarazione rilasciata da Sciascia a Danilo Dolci in occasione del dibattito tenutosi a Palermo presso il Circolo Culturale, in data 15 aprile 1965. Troviamo queste informazioni ad incipit dell'intervento di V. Consolo, *Quanto ci mancano...* 2005, p. 17.

139 André Malraux (Parigi 1901 - Créteil 1976), politico tra i più sensibili del Novecento ai beni culturali, collezionista e fine scrittore d'arte, già allievo della scuola di Lingue orientali, nel 1922 partecipò a scavi archeologici. Collaborò attivamente alla vita letteraria ed artistica del suo secolo, pur impegnandosi politicamente prima in Estremo Oriente, poi accanto ai re- pubblicani durante la guerra di Spagna e nella resistenza francese. Fece parte nel 1945 del governo del generale de Gaulle. Dal 1958 al 1969, fu ministro degli Affari Culturali. Condusse, in questo arco temporale, un'ambiziosa politica di prestigio, promuovendo grandi mostre, fondando in provincia case della cultura, facendo intraprendere grandi lavori al Louvre e a Fontainebleau, incoraggiando la creatività artistica e le nuove tendenze dell'arte contemporanea. Dal 1947 pubblicò una serie di saggi sull'arte. Consapevole dell'apporto della tecnica e della scienza, decise di utilizzare la fotografia come mezzo per diffondere l'eredità della cultura mondiale delle arti plastiche. Fu questa l'idea guida che regge la concezione di opere come *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale* (1947), *La création artistique* (1948), *Saturne: essai sur Goya* (1949), *La monnaie de l'absolu* (1950), *Les voix du silence* (1951), *La métamorphose des dieux* (1957), *L'intemporel* (1976), *L'irréel* (1877). «La sua critica cerca di liberarsi dalle strutture della storia dell'arte tradizionale o degli scritti di estetica; adottando una riflessione «panoramica» egli accosta le opere dell'arte parietale o rupestre a quelle cinesi, indiane, cambogiane, dell'Africa nera, del Messico o dell'arte moderna. Così, la creazione umana verrebbe colta nella totalità della produzione nota, grazie al medium contemporaneo che consente di riprodurla. Il tempo, lo spazio, le diverse genialità dei popoli e delle civiltà vengono recuperati partendo da un appello della sensibilità dell'autore a risonanze rievocatrici che fanno dell'arte di Micene una sorella di quella di Klee» (cfr. B. Dahhan, ad vocem, in *Dizionario della Pittura e dei Pittori*, diretto da M. Laclotte, Paris, Larousse, 1979, ed. it, a cura di E. Castelnuevo e B. Toscano, Torino, Einaudi, 1992, vol. III, p. 449.). Malraux fu anche un esperto collezionista di pittura dal XVII al XX secolo, con uno spiccato interesse per la scultura contemporanea – anche italiana, nella sua vasta collezione si annoverano, infatti, anche numerose sculture di Emilio Greco – oggi fruibile presso il Museo delle Belle Arti André Malraux di Le Havre (sulla collezione cfr. *Musée d'Art Moderne André Malraux, Le Havre: première collection impressionniste en région*, a cura di A. Haudiquet, Versailles, Artlys, 2010). Sulla figura di Malraux in ambito architettonico si veda: D. Hervier, *André Malraux et l'architecture*, Paris, Le Moniteur, 2008.

140 Per una panoramica delle leggi in Italia nell'ambito della conservazione dei beni monumentali negli anni Sessanta e Settanta, fondamentale rimane: A. Emiliani, *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino, 1974; mentre sul piano legislativo, in relazione alla nozione di bene pubblico nel corso del Novecento, cfr. D. Jalla, *Il Museo contemporaneo*, Torino, Utet, 2003, pp. 45-69



Di cambiato c'è soltanto il colore dei palazzi, degli edifici storici: ch   Andr   Malraux, ministro degli Affari Culturali, ha deciso di farne ripulire le facciate. E bisogna dire che chi ha gridato indignazione e scandalo contro questa decisione, ha torto netto. Storicizzare la polvere, la fuliggine, la muffa che il tempo ha accumulato sugli edifici   una balordaggine. Pi  storicistico   ritrovare il colore originario della pietra, riportarne alla luce il tono chiaro e caldo. E sarebbe un esempio da seguire da noi, nelle nostre citt : ripulire chiese e palazzi, e magari dare una mano di scuro all'altare della patria e a qualche altro recente monumento<sup>141</sup>.

Lo stesso anno, sempre sul quotidiano "L'Ora", la *verve* del polemista che si schiera in prima linea in difesa del patrimonio artistico emerge con pi  profondit  e, stavolta, a proposito di quello siciliano. Lo scritto, in forma di nota critica che poi verr  estesa come inchiesta sull'Inquisizione in Sicilia<sup>142</sup>, era dedicato alla scoperta nel 1964 da parte di Giuseppe Quatriglio, dei graffiti di alcune celle delle carceri di Palazzo Steri<sup>143</sup>.

Nella breve nota, intitolata *I palinsesti del carcere*, Sciascia, sottolineando la scoperta, si avvede subito della rilevanza storica di quelle testimonianze grafiche,

---

141 L. Sciascia, *Le pulizie di Malraux*, in "L'Ora", 12 dicembre 1964 (poi in L. Sciascia, *Quaderno...*, 1991, p. 15)

142 Come noto, le vicende dell'Inquisizione in Sicilia rappresentano uno dei capisaldi dei suoi interessi per la storiografia siciliana, che si riflette in pi  occasioni nei suoi romanzi, esemplare al riguardo *Morte dell'Inquisitore* (Roma-Bari, Laterza, 1964). Sulle inchieste di Sciascia cfr. A. Mullen, *Inquisition and inquiry: Sciascia's inchiesta*, Market Harborough, Troubadour, 2000.

143 Iniziato nei primi anni del XIV secolo, fu dimora di Manfredi Chiaramonte, conte del feudo di Modica, alla cui committenza si deve il soffitto della Sala Magna. Dagli inizi del XV secolo al 1517 fu residenza dei Vicer  spagnoli, poi sede della Regia Dogana e, dal 1600 al 1782, ospit  il tribunale dell'Inquisizione. Nel 1603, l'Inquisizione incaric  l'architetto spagnolo Diego Sanchez di progettare un edificio per ampliare le prigioni di palazzo Steri, sede del Santo Uffizio in Sicilia dal 23 luglio 1601 al 27 marzo 1782. L'edificio, considerato tra i primi esempi di edilizia carceraria a Palermo, fu completato in due fasi: il piano terra fu ultimato nel 1605, dove furono ricavate otto celle; mentre qualche anno dopo fu terminato il primo piano, dove furono realizzate altre sei celle. Abolita l'Inquisizione, nel 1782, l'edificio fu prima destinato ad archivio della Reale Cancelleria e del Tribunale Civile e successivamente, all'inizio del Novecento, ad archivio del Tribunale penale. Restaurato negli anni cinquanta dall'architetto Carlo Scarpa e da altri architetti palermitani,   oggi sede del Rettorato dell'Universit  degli studi di Palermo. Il restauro novecentesco fu molto contestato: il primo responsabile dei lavori, l'architetto Giuseppe Spatrisano, lasci  l'incarico in polemica con altri professionisti palermitani, per la loro decisione di eliminare alcuni tra i segni fondamentali della storia del Palazzo, come la Scala dei Baroni, l'antico orologio, la piattaforma dei condannati, le gabbie interne, e tutto ci  che in qualche modo potesse ricordare i suoi orribili trascorsi, legati all'Inquisizione. Per un inquadramento delle vicende costruttive dello Steri cfr. G. Spatrisano, *Lo Steri di Palermo e l'Architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio Editore, Palermo 1972; mentre per gli apparati pittorici si veda: E. Gabrici, E. Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo, L'Epos, 2003; infine, per le problematiche e le vicende conservative, anche per l'ampia ricostruzione documentaria, cfr. A. I. Lima, (a cura di), *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento*, Palermo, Flaccovio, 2006.

ammonendo, rivolgendosi alle istituzioni siciliane preposte alla conservazione e alla tutela dei beni storico-artistici, che «un così prezioso e vivo documento della storia siciliana (e unica testimonianza diretta di quella tragedia che è stata l’Inquisizione per i popoli ad essa soggetti) venga con ogni cura conservata».<sup>144</sup> In uno scritto successivo, sempre per il quotidiano “L’Ora”, ricordando una mostra del pittore polacco Marian Warzecha – dove erano esposti dipinti e disegni sui crimini nazisti in Polonia - da lui visitata a Roma nel 1963 nella Galleria dell’Obelisco, lo scrittore, facendo un significativo accostamento, ritorna sui graffiti dello Steri, affermando: «C’erano molte signore e letterati, e pittori: ma di colpo, tra i quadri del Warzecha, io mi sono sentito come doveva sentirsi il vecchio Pitrè tra le mura del carcere di palazzo Chiaramonte, nei mesi che vi passò a decifrare le scritte dei prigionieri»<sup>145</sup>. La mostra del pittore polacco lo suggestiona al punto da addentrarsi in una più approfondita ricerca sui graffiti palermitani - che andrà a visitare più volte, anche clandestinamente, con Giuseppe Quatriglio, e poi con Ferdinando Scianna e Salvatore Battaglia – , che sfocerà nella nota ricostruzione pubblicata nel 1977 da Sellerio col titolo *Graffiti e disegni dei prigionieri dell’Inquisizione*<sup>146</sup>.

Dopo aver analizzato i messaggi degli inquisiti, sotto forma di versi, imprecazioni e pensieri, lo scrittore, infatti, passa a descrivere le diverse raffigurazioni pittoriche<sup>147</sup>, mettendole in relazione alle scritte e ponendosi, inoltre, significative domande di carattere attributivo, con supposizioni che tuttora rimangono plausibili, in attesa di approfondimenti:

Questi versi è da credere siano nati come commento a due grandi crocifissioni dipinte in due diverse celle, e da mano diversa. Una indubbiamente dovuta ad un artista di eccezionale sensibilità e di notevoli capacità tecniche; l'altra molto probabilmente a un dilettante che si rifà a moduli popolareschi. La prima raffigura Cristo in croce su un paesaggio forse familiare all'artista: case e chiese su una insenatura o golfo, dominate da un'altura su cui sorgono tre croci; lo sfondo, alto, di un cielo stellato e di una luna che nella

---

144 L. Sciascia, *I palinsesti del carcere*, in “L’Ora”, 24 ottobre 1964, poi in L. Sciascia, *Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, pp. 3-4.

145 L. Sciascia, *I messaggi degli inquisiti*, in “L’Ora”, 31 ottobre 1964, poi in L. Sciascia, *Quaderno...*, 1991, p. 6.

146 Cfr. L. Sciascia, *Graffiti e disegni dei prigionieri dell’Inquisizione*, Sellerio, Palermo 1977, pp. 3-7

147 Su questo cfr. E. Gabrici, E. Levi, *Lo Steri di Palermo e le sue pitture...*, 2003

sua falce accoglie un profilo caricato, espressivo di ipocrisia e di gelida ferocia. Considerando che la credenza popolare ravvisa nelle macchie lunari il volto di Caino, si può anche fare l'ipotesi che il pittore abbia voluto riprodurre le sembianze di un aguzzino o comunque di una persona che pesò sul suo destino. L'altra crocifissione, anche se non manca di suggestione, specie per il disegno del costato e del volto del Cristo, non ci pone il problema della prima: che è quello di approssimarci all'identità dell'autore.

Questo problema ripropongono anche un paesaggio (un vero e proprio *trompe-l'œil*: e nell'avara luce doveva apparire come uno di quei dipinti su seta tenuti da bastoncini metallici e attaccati al muro con un cordoncino, e un tondo di considerevole grandezza in cui sono iscritti la Madonna col Bambino e due Santi in adorazione (ed anche in questo c'è "l'inganno" di una cornice). Già la concezione del tondo non è di un pittore dilettante. E c'è poi, nel modo come è eseguito, nella disposizione, nello stile una cultura figurativa in cui prevale una certa esperienza del Seicento napoletano: il Giordano, il Solimena. Ma non pare si possa affermare che la più pregevole delle due crocifissioni (in cui è, se mai, un ricordo antonelliano) abbia qualcosa in comune col paesaggio *trompe-l'œil* e col tondo, che si possono con una certa sicurezza attribuire a una stessa mano. Una mano forse più alacre di quella che tracciò la crocifissione; o forse di uno che in carcere fece più lunga penitenza, se a lui si possono intestare altre figure di santi di stilema popolaresco.

Problema dunque complesso, che si pone in questi termini: nel secolo XVIII si trovarono nel carcere dell'Inquisizione due pittori; uno di corretto mestiere e di sufficiente cultura; l'altro non meno preparato tecnicamente, non meno informato, e di più complessa sensibilità ed espressione. Problema quasi insolubile, e anche da parte di più profondi conoscitori d'arte e degli artisti di questo periodo<sup>148</sup>.

Molto significativa risulta, più avanti, la critica dello scrittore all'operazione di scialbo dei graffiti di Palazzo Steri, fatti eseguire nei primi anni Sessanta dalla Soprintendenza palermitana, diretta allora da Raffaello De Logu<sup>149</sup>. E dove emerge la

---

148 pp. 5-6

149 Raffaello Delogu (Siracusa, 3 settembre 1909- 6 gennaio 1971), storico dell'arte e funzionario, laureatosi in Giurisprudenza a Cagliari nel 1931 ed in Lettere nel 1933. Insegnò per oltre un ventennio storia dell'arte nella facoltà di Magistero e Lettere all'Università di Cagliari. Nel 1939 assunse l'incarico di Soprintendente ai Monumenti e delle Antichità della Sardegna. Come studioso della cultura figurativa medievale sarda, il suo studio più importante fu *L'Architettura del Medioevo in Sardegna* (1953), che ottenne il Premio Nazionale Olivetti a Venezia nel 1956, su proposta unanime di una commissione composta fra gli altri da Giulio Carlo Argan, Roberto Pane, Bruno Zevi e Carlo Ludovico Ragghianti. Nel 1956 fu nominato Soprintendente a L'Aquila e nel 1958 fu chiamato alla Soprintendenza delle Gallerie della Sicilia, curando l'allestimento, assieme a Franco Minissi, del Museo Diocesano di Agrigento (1958-1963) e del Museo Pepoli di Trapani (1960-1965), nonché le nuove acquisizioni della Galleria regionale di Palazzo Abatellis, la sistemazione della Galleria

matrice “interventista” dello scrittore in difesa della memoria storica e dei beni culturali.

Facendo fotografare tutto – le celle riscoperte da Quatriglio e quelle scoperte da Pitrè – avevo il presentimento che i lavori di restauro in corso nel palazzo non avrebbero rispettato quelle testimonianze. E infatti così fu. Gli interventi di Quatriglio e miei, a nulla valsero. Quando tornai allo Steri, non clandestinamente poiché lo scempio che la Sovrintendenza aveva operato era ormai a tutti noto e l'Università di Palermo, ai cui uffici il palazzo era destinato, era intervenuta per salvare il salvabile; quando vi tornai, Ferdinando Scianna fotografò, su quei disegni che dieci anni prima aveva fotografato quasi intatti, ignobili sbavature di cemento: e di queste fotografie ne riproduciamo qui qualcuna, a dare esempio di come una testimonianza storica forse unica al mondo sia stata devastata dall'ente stesso che ha il compito di proteggere ogni testimonianza storica e ogni opera d'arte.

Non so, oggi, come le cose scampate alla devastazione siano salvaguardate. E spero lo siano. Di quelle scomparse, restano comunque le fotografie che, per giusto presentimento, feci allora fare (il che sicuramente, prima di procedere alla distruzione, la Sovrintendenza non fece)<sup>150</sup>.

La polemica non era rivolta soltanto agli addetti ai lavori della Soprintendenza, ma - come emerge anche nel volume pubblicato da Sellerio, *Urla senza suono* (1970)<sup>151</sup> - assumeva dimensioni ancora più eclatanti. Se si pensa, infatti, che il piano regolatore generale di Palermo, redatto e approvato nel 1962, prevedeva addirittura la demolizione dell'edificio seicentesco dell'ex Procura, si capisce quanto grave fosse la situazione della tutela in quegli anni in Sicilia, soggiogata a una politica in cui prevalevano interessi di speculazione in campo edilizio a discapito delle realtà monumentali del centro storico. La vicenda, resa nota dalla stampa – come ricorda

---

regionale di Palazzo Bellomo e del Museo della Ceramica di Caltagirone. Fu poi, nel 1960, anche soprintendente a Modena, distaccato presso la soprintendenza di Palermo; e successivamente incaricato con ruoli ispettivi presso la Direzione Generale a Roma. Per un inquadramento più esauritivo sulla figura di Delogu, si veda almeno: P. Rotondi, *Necrologio: Raffaello Delogu*, “Bollettino d'arte”, n. 1, 1972, pp. 62-64; G. Lilliu, *Ricordo di Raffaello Delogu*, “Studi sardi”, n. 29, 1990-91, pp. 545-548; D. Tommaselli, *Raffaello Delogu* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 207-212.

150 Ibid., pp. 6-7

151 Cfr. G. Pitrè, L. Sciascia, *Urla senza suono. Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*, Palermo, Sellerio, 1999, p.

Giuseppe Quatriglio<sup>152</sup> - aveva scatenato un certo scandalo, soprattutto negli ambienti culturali, anche perché non erano state rese note le eventuali ragioni di una tale “scellerata” operazione. In difesa del monumento intervennero l’architetto Giuseppe Spatrisano che, attraverso la Società siciliana di storia patria fece pervenire al Comune di Palermo una petizione di dissenso, e Giuseppe Bellafigliore, allora presidente di Italia Nostra<sup>153</sup>. Fortunatamente, lo scandalo generato dai giornali e l’intervento di figure come Sciascia, Quatriglio, Bellafigliore e altri, frenò l’operazione insita nel piano regolatore<sup>154</sup>.

Nel 1970, presentando una raccolta di articoli pubblicati dalla rivista “Il Mediterraneo”, edita dalla Camera di commercio di Palermo, lo scrittore lascia una più precisa e ampia riflessione sullo stato della tutela dei beni monumentali in Italia, con particolare riferimento al grave ritardo della conservazione in Sicilia, soprattutto sul piano politico-amministrativo:

L’Italia è certamente nel mondo – e non da ora – il paese che detiene inconteso primato per l’incuria, l’abbandono, la sistematica distruzione e alienazione dei monumenti e opere d’arte. Ma tra le regioni d’Italia ad alimentare un tale primato indubbiamente la Sicilia tocca il più alto indice: e per la quantità e la qualità delle cose che vanno in rovina e più o meno dolosamente scompaiono, e per il sistema, di un’efficienza e di una tenacia che diremmo stupende se impiegate per miglior causa, con cui distruzioni e disparizioni vengono perpetrate. E il bello è che ciò accade, in Sicilia, in Italia, in violazione di leggi tutt’altro che vaghe, e anzi di precisa formulazione e di una fiscalità che può anche parere eccessiva (e giorni addietro uno straniero che accompagnavamo nel giro della Palermo antica ci diceva che da lontano aveva invidiato la legislazione italiana per la protezione dei monumenti e opere d’arte, ma da vicino non più: ché le cose gli pareva andassero come nel suo paese, dove non ci sono leggi in materia; e forse anche peggio)<sup>155</sup>.

Lo scrittore partiva da questa premessa estremamente lucida e tagliente per

---

152 G. Quatriglio, *Sciascia clandestino allo Steri*, in «Kalós», II, 1990, 2, pp. 22-23

153 Sugli scritti di Bellafigliore sui beni culturali cfr. G. Bellafigliore, *Scritti su: la storia dell’arte, la città e il territorio, i beni culturali*, s. l., 1975.

154 Sull’intera vicenda si veda anche: N. Catalano, *Nuovi Graffiti del carcere dell’Inquisizione a Palermo*, in “Kalòs. Arte in Sicilia”, pp. 10-14.

155 L. Sciascia, *La chiave di tutto*, in *Un patrimonio di civiltà scomparse in Sicilia*, Palermo, Arti Grafiche, 1970, s.n.p.

introdurre, per contrasto, due casi eclatanti di cattiva amministrazione in ambito monumentale della Palermo di quegli anni: da un lato, lo stato di abbandono della Zisa; e, dall'altro, la costruzione della cosiddetta Piazza del Voto, edificio moderno realizzato alla fine degli anni Sessanta nell'area portuale del Foro Italico per volere della Curia Arcivescovile di Palermo – che aveva affidato il progetto all'architetto Giuseppe Spatrisano e a una serie di rinomati scultori locali per la realizzazione delle statue che adornavano la parte esterna e interna<sup>156</sup>.

E ci limitiamo a due casi davvero esemplari: la Zisa e la piazza del Voto. Un antico monumento da salvare; un nuovo monumento, di insultante bruttezza, che bisognava non concepire, non fare e, sciaguratamente fatto, cancellare. Ma la Zisa continua ad andare in rovina, mentre la piazza del Voto stà lì sconciamente, a dispetto e a vergogna di una città che non la voleva e non la vuole (e non la vuole, scriveva Cesare Brandi, nemmeno il mare: che se ne vergogna e ritrae)<sup>157</sup>.

Denuncia, in linea con le idee brandiane (a testimonianza che lo scrittore fu molto vicino allo studioso senese, soprattutto nell'ambito della conservazione e del restauro), che si ricollega a tante altre fatte nel corso degli anni Sessanta e Settanta sulle scelte della politica di tutela, che proprio in quegli anni vedrà forse la stagione più triste per Palermo dopo i bombardamenti del secondo dopoguerra. Situazione nella quale Sciascia pone al centro delle responsabilità da un lato la speculazione edilizia di una classe dirigente per la quale i beni monumentali avrebbero rappresentato persino un "intralcio" o comunque un "problema"; e, dall'altro, la totale indifferenza dell'opinione pubblica, segno di una civiltà assolutamente refrattaria e insensibile alle realtà monumentali della città.

Sono due casi che purtroppo appartengono a tutta una catena di distruzioni, di devastazioni, di deturpazioni effettuate più o meno volontariamente, più o meno gratuitamente, ma sempre con una indifferenza che si direbbe sublime ad ogni segnalazione

---

156 La Piazza del Voto fu progettata da Giuseppe Spatrisano e Luigi Epifanio, noti architetti e urbanisti palermitani. Gli scultori furono Giuseppe Di Caro, Filippo Sgarlata, Nino Geraci, Benedetto De Lisi, Silvestre Cuffaro e Cosmo Sorgi che scolpirono le statue nel 1967. Rosario La Duca lo stesso anno stigmatizzava l'errore di questo impianto sacro avulso dal contesto. Nel 1992 per volontà lungimirante del Cardinale Pappalardo le statue furono portate allo Zen per adornare il sagrato della chiesa di San Filippo Neri.

157 L. Sciascia, *La chiave...*, 1970, s.n.p., cfr. Appendice I, *infra*.

o protesta. E magari si riesce a capire perché sia stata concessa, e difesa con assoluta omertà, la piazza del Voto; ma non capiremo mai perché non si tenta di salvare quel che ancora resta della Zisa, dello Steri, delle terme di Cefalà Diana, della villa Palagonia. Non pare esista una questione di fondi, che ci sono e anzi, a quanto si dice, restano burocraticamente sospesi e vaganti. E dunque? Si tratta, come dice Elio Tocco nella sua «Guida alla Sicilia che scompare», di una «precisa volontà», di una «lunga e spietata guerriglia ingaggiata dalla nostra società contro la cultura»? Al di là dei fatti di evidente speculazione, si è davvero tentati di pensarlo. Perché, nei termini della speculazione, è comprensibile che si distruggano i villini liberty di via Libertà per far sorgere al loro posto gli alveari delle nuove case; ma non è credibile che il disegno speculativo dei padroni della città arrivi ad includere come edificabili le aree della Zisa e dello Steri<sup>158</sup>.

Si tratta di una disamina dai forti toni polemici - non distante dalle denunce ben note su altri scottanti temi sociali del tempo, primo fra tutti la mafia - che assume maggiore risalto se si pensa che lo scritto uscì quasi all'indomani del drammatico furto della *Natività* di Caravaggio, perpetrato nella notte tra il 17 e il 18 ottobre 1969, cui lo scrittore non manca di fare acuto riferimento:

E nel frattempo il furto, perpetrato con estrema facilità, della «Natività» del Caravaggio che si trovava nell'Oratorio di San Lorenzo, ha allargato il problema dall'incuria alla incustodia. Che è in fondo la stessa cosa, e pone la stessa domanda: se opere d'arte e testimonianze di passate civiltà siano nel nostro paese importanti come le leggi e gli atteggiamenti retorici vogliono far credere, o se non siano invece un gravame, un intralcio, di cui una classe dirigente tanto profondamente ignorante quanto vorace voglia al più presto, e con ogni mezzo, liberarsi<sup>159</sup>.

Sono interventi che dimostrano la sensibilità dello scrittore in tale ambito, ma con una *vis* polemica che ritroviamo costantemente nella sua attività di critica militante, anche negli anni Ottanta.

Tra gli altri interventi polemici di Sciascia sui giornali quotidiani in merito a fatti figurativi è da ricordare anche il caso della celebre *Fibula Praenestina*<sup>160</sup>. Nel

---

158 *Ibid.*

159 *Ibid.*

160 La nota *Fibula praenestina*, di provenienza incerta, ritrovata in una tomba di Praeneste (l'odierna Palestrina, circa 30 km a SE di Roma), ha sempre destato, nel corso del Novecento, un acceso

1981, su un articolo apparso nel “Giornale del Mezzogiorno” lo scrittore, riferendosi alla scoperta scientifica di Margherita Guarducci, e prima del restauratore Pico Cellini, della falsità della fibula, interviene sull’argomento prendendo una netta posizione nei confronti della “egemonia culturale” che si era stabilita in certi ambienti accademici per sostenere l’autenticità del manufatto, affermando:

Anche il potere culturale, specie se istituzionalizzato, non è alieno dal fondarsi sulle falsificazioni. È il caso, tra gli altri, della cosiddetta Fibula Prenestina. Perché soltanto oggi, dopo più di un secolo, se ne scopre la falsità se non per il fatto che un certo potere accademico si fondava su di essa?

Chi, su questo caso, vuol saperne di più, cerchi l’opuscolo di Margherita Guarducci pubblicato l’anno scorso dall’Accademia dei Lincei: vi apprenderà, con tutta la storia, che a stabilire la falsità della fibula sarebbero bastate l’intuizione, l’acume, la sagace osservazione di Pico Cellini, che prima delle sofisticate macchine ha dato un responso sull’oggetto che poi le macchine hanno convalidato. Ma perché fino al luglio del 1978 la fibula non è stata mai esaminata, nonostante i dubbi sulla sua autenticità si agitassero fin dal momento in cui fu presentata? Eppure gli elementi che facevano sospettare la mistificazione, oltre che nella fattura dell’oggetto, esistevano anche nel racconto di come fu rinvenuta. Ma dubbi e sospetti

---

dibattito sulla sua autenticità, sia per quanto concerne l’iscrizione, sia riguardo al manufatto di oreficeria. Il testo iscritto sulla fibula è stato considerato per molti anni il più antico testo in latino di cui si avesse notizia. L’oggetto risale, infatti, alla seconda metà del VII sec. a.C. Si cominciò però molto presto a dubitare della sua autenticità. Già a cavallo tra Ottocento e Novecento alcuni archeologi ed epigrafisti (Lignana, Pinza) espressero alcuni sospetti in merito, seguiti poi anche da glottologi di grande valore (Pisani). Le argomentazioni pro e contro furono riesaminate più tardi in una rassegna critica da H. Gordon (*The inscribed fibula praenestina. Problems of authenticity*, University of California Press, 1975).

Le obiezioni più articolate, che hanno riaperto il dossier con eccezionale vigore e risonanza anche tra i non specialisti, sono state quelle di un’illustre antichista ed epigrafista, Margherita Guarducci, in due memorie presentate all’Accademia dei Lincei nella prima metà degli anni Ottanta (cfr. M. Guarducci, *La cosiddetta fibula praenestina: antiquari, eruditi e falsari nella Roma dell'Ottocento*, con un'appendice di esami e di analisi a cura di Pico Cellini, Guido Devoto, ed altri, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1980 [Estr. da: Atti dell’Accademia Nazionale dei Lincei, a. 377, 1980, Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie 8, vol. 24., fasc. 4]). La disputa sull’autenticità del testo (che è cosa diversa dall’autenticità dell’oggetto su cui il testo è graffito) si è così riaccesa ed è arrivata a occupare i più eminenti epigrafisti, archeologi e glottologi italiani e stranieri.

La Guarducci, riprendendo e sostanziando i dubbi già espressi da altri in precedenza, afferma che l’iscrizione sarebbe un falso, operato alla fine dell’Ottocento dal famoso antiquario tedesco Helbig o da personaggi della sua cerchia. Il falsario (o i falsari) si sarebbe basato su altre iscrizioni già note all’epoca, servendosi della consulenza di alcuni esperti epigrafisti e latinisti, per costruire un falso archeologicamente, epigraficamente e linguisticamente credibile. Di recente, nel 2009, un'altra studiosa, Annalisa Franchi De Bellis, glottologa dell'Università di Urbino, ha confutato la tesi della Guarducci, su basi logistiche (ad esempio, come mai i presunti falsari anziché vendere la fibula sul mercato la donarono allo stato?) ma anche su nuove indagini filologiche e linguistiche.



furono conculcati: un potere si era stabilito sulla fibula che era in grado di annientare ogni voce contraria<sup>161</sup>.

La sensibilità critica di Sciascia nei confronti della conservazione e del restauro delle opere d'arte, emerge anche durante la sua attività politica. Tra gli interventi parlamentari dello scrittore, deputato radicale dal 1979 al 1983, in difesa dei beni culturali e che chiude significativamente tale rassegna, è da segnalare l'interrogazione a risposta orale, nella seduta della Camera dei Deputati del 31 gennaio 1983, dell'ottava legislatura, rivolta al Ministro per i beni culturali e ambientali, Nicola Vernola, a cui lo scrittore chiede «se è a conoscenza che una delle più grandi opere pittoriche del Quattrocento europeo, il Trionfo della morte già a Palazzo Sclafani e ora nella Galleria Nazionale di Palermo, il cui restauro è stato demandato all'Istituto Centrale romano, non solo sta per essere rovinato da pesanti e maldestri interventi – come si vede dal primo riquadro restituito alla Galleria dopo tanti anni – ma rischia ulteriore rovina, se il secondo riquadro, ora pervenuto all'Istituto romano, appare già danneggiato da un intervento – presumibilmente recente e presumibilmente operato a Palermo – per cui la superficie pittorica, prima sgranata ma decifrabile (e decifrabile, secondo uno studioso, anche nel senso di una scritta), si presenta ora liscia per un colore rossastro steso evidentemente a spatola; se intende fermare questa rovinosa operazione, accertare i danni subiti dal quadro e le responsabilità e far sì che la riparazione dei danni e il lavoro di restauro vengano affidati a persone di indiscutibile competenza»<sup>162</sup>.

Il grande affresco, come noto, era stato staccato dalla parete originaria di Palazzo Sclafani in seguito ai bombardamenti del secondo conflitto mondiale<sup>163</sup>. L'operazione di stacco era stata affidata al restauratore romano Piero Violante, incaricato dalla neonata Soprintendenza alle Gallerie dell Sicilia (diretta da Filippo Di Pietro)<sup>164</sup>. In quell'occasione il dipinto fu suddiviso in sei pannelli (i quattro

---

161 L. Sciascia, *La fibbia falsa...*, 1981, infra.

162 La citazione dell'interrogazione parlamentare di Leonardo Sciascia, discussa in Parlamento il 31 gennaio 1983 è riportata da F. Izzo, *Come Chagall...*, 1998, pp. 200-201.

163 Sull'intera ricostruzione degli interventi di restauro subiti dal *Trionfo della Morte*, con bibliografia relativa, si veda: *Il «Trionfo della morte» di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palazzo Abatellis, Palermo, luglio-ottobre 1989, a cura di V. Abbate, M. Cordaro, Palermo, Sellerio, 1989

164 Cfr. V. Scuderi, *La conservazione del «Trionfo» sino allo stacco da Palazzo Sclafani*, in *Il*

centrali e i due del basamento) e poi trasferito nella sala delle lapidi del Palazzo Pretorio, dove rimase, in precarie condizioni ambientali, fino al 1953. Un intervento di natura imprecisata fu attuato sul dipinto nel 1948, ad opera dei restauratori Vittorio Griffo e Benedetto Violante<sup>165</sup>. Nel 1953, col trasferimento alla neocostituita Galleria Nazionale di Palazzo Abatellis (con l'idea di inserire l'opera nel nuovo allestimento di Scarpa), apparve inevitabile un ulteriore intervento per riparare i danni subiti nei precedenti interventi, che fu affidato all'ICR di Roma. In quel frangente lo stesso Brandi consigliò l'uso di un telaio in duro alluminio e il rimontaggio in cinque pezzi, unificando le due parti costitutive del fregio sottostante, e per le reintegrazioni pittoriche la tecnica del tratteggio<sup>166</sup>. Consigli che non furono seguiti per ragioni tecniche e anche per alcune dissonanze di pensiero con il soprintendente Giorgio Vigni. La reintegrazione pittorica, infatti, fu realizzata in parte con il sistema della campitura a tono<sup>167</sup>. A quel restauro seguì un nuovo intervento, sempre curato dall'istituto romano, tra il 1969 e il 1975, che riguardò la pulitura di quasi tutta la superficie pittorica (eccetto il primo riquadro in alto a sinistra) pesantemente condizionata da efflorescenze e sopraelevazioni di colore, dovute a fattori di umidità stagnante. In quell'occasione si propose un sistema di rilevamento delle condizioni ambientali per monitorare i processi di degrado, installato poi nel 1974. Le misurazioni confermarono l'elevato tasso di umidità ambientale, al che si pose il problema se intervenire sull'ambiente o pensare a uno smontaggio del dipinto per ricollocarlo in un supporto più idoneo. Si optò per quest'ultima soluzione<sup>168</sup>. Qui subentra la seconda fase di restauri (1976-1981), quella in cui si inserisce l'intervento di Sciascia in Parlamento. In accordo tra Soprintendenza e ICR, in quell'occasione si inviò a Roma soltanto il primo pannello, quello più deteriorato, che sarebbe servito quale metro di giudizio per una metodologia complessiva di intervento da far seguire successivamente ad altri restauratori privati per i pannelli rimanenti<sup>169</sup>. La scelta della strategia di intervento, relativamente alla reintegrazione pittorica, «prevedendo nella prosecuzione del

---

*Trionfo della Morte...*, 1989, p. 57

165 *Ibid.*, p. 59

166 Cfr. M. Cordaro, *Resoconto degli interventi dell'Istituto Centrale del Restauro sul «Trionfo della Morte»*, in *Il Trionfo della Morte...*, 1989, pp. 60-61

167 *Ibid.*, pp. 61-62.

168 *Ibid.*, pp. 62-65

169 *Ibid.*, p. 68

lavoro sull'intera superficie del *Trionfo della Morte* di dover intervenire su mancanze di colore diffuse e a volte anche estese»<sup>170</sup>, fu quella del sistema tonale e delle stuccature sottolivello. La prosecuzione del restauro sugli altri pannelli, pur mantenendo tale metodologia, subì tuttavia «qualche semplificazione e variante, per esempio nella costruzione del supporto e nelle scelte della reintegrazione»<sup>171</sup>. È a questa problematica che fa riferimento l'interpellanza di Sciascia, forse informato dettagliatamente al riguardo da Cesare Brandi (che aveva fondato, con Giulio Carlo Argan, l'Istituto nel 1939, dirigendolo fino al 1961), il quale già nei primi interventi degli anni Cinquanta, dimostrando il suo dissenso, così rispondeva a Vigni in merito alla scelta del sistema della reintegrazione a campiture neutre e tonali: «...risulterebbe un cambiamento che io non posso ammettere in nessuno dei lavori nei quali interviene l'Istituto. Le integrazioni ad acquerello eseguite a filamenti sono un punto essenziale della teoria e della tecnica dell'Istituto e non potrei assolutamente passarci sopra»<sup>172</sup>. Le scelte definitive sulla reintegrazione, infine, nell'ultimo restauro (1976-1981, direttore dell'ICR Giovanni Urbani) verterono su una soluzione intermedia: campiture a tono e metodo del tratteggio (con prevalenza delle prime), lasciando tuttavia aperto un problema di carattere metodologico, come avviene di consueto in casi tanto delicati come fu quello dell'affresco palermitano<sup>173</sup>.

---

170 *Ibid.*, p. 72

171 *Ibid.*, p. 76

172 Nota di Cesare Brandi a Giorgio Vigni del 20 febbraio 1954, riportata da M. Cordaro, *Resoconto...*, in *Il «Trionfo della morte»...*, 1989, p. 78. Sempre qui, vengono rese note le ragioni dell'intransigenza di Brandi che, in una seconda nota meno formale, stavolta indirizzata a Carandente, scrive: «...non posso ammettere cambiamenti di sorta nelle opere restaurate dall'Istituto. Suppongo che abbiano influito su questo fatto poco gradevole nei miei confronti le critiche settarie rivolte dal Longhi, ma queste critiche immotivate, alle quali sarà risposto come si deve, non possono cambiare menomamente i metodi e gli atteggiamenti dell'Istituto. Ho voluto scrivere anche a Lei perché io non intendo non solo che nei restauri compiuti dall'Istituto ma anche in quelli compiuti da restauratori dell'Istituto si cambi metodo e sono pronto a ritirare tutti i restauratori se ci dovesse un pronunciamento di questo genere...» (M. Cordaro, *Resoconto...*, 1989, p. 81, n. 17).

173 *Ibid.*, pp. 78-79

## *Il Novecento: sodalizi, polemiche, letture e rivalutazioni*

### *“Io lo conoscevo bene...” Guttuso visto da Sciascia\**

«Ho conosciuto benissimo Renato Guttuso: e posso dirlo non solo per i frequenti incontri, la lunga confidenza, la simpatia e l'affetto che avevo per lui, ma anche – e soprattutto – perché il nostro essere d'accordo nel giudicare persone, fatti e libri nella loro immediata verità, se appena tentavamo di risalire ai principi, diventava fondamentale e profonda discordia».<sup>174</sup>

Più che mai simili in moltissimi contenuti, come l'attaccamento alla loro terra, l'interesse per una giustizia sociale, il rinnovamento di istituzioni superate. Personalmente non potevano essere più diversi: Sciascia illuminista, costante seguace del filo della ragione, uomo riservato; Guttuso esuberante, di temperamento passionale a volte volubile, perennemente in crisi, in cerca di compagnia, amici, amiche, movimento<sup>175</sup>.

Sciascia non amava allontanarsi per periodi molto lunghi dalla Sicilia, mentre Guttuso trascorreva lunghi periodi lontano dalla sua terra, ma non se ne distacca mai emotivamente: quasi tutta la sua pittura ritorna alle vedute marine, ai ritratti, alle nature morte che sono radicati in Sicilia. Non a caso amava ripetere «Anche se dipingo una mela, c'è la Sicilia».<sup>176</sup>

I rapporti di intensa e comprovata amicizia tra Renato Guttuso e Leonardo Sciascia, come noto, furono segnati nel 1979, da una rottura prettamente di carattere

---

\* Il presente studio è stato in parte pubblicato sulla rivista specialistica *teCla*, cfr. G. Cipolla, *“Io lo conoscevo bene...” Renato Guttuso visto da Leonardo Sciascia*, in «*teCla. Temi di critica e letteratura artistica*», a cura di S. La Barbera, I, 1, 2010

(DOI:10.4413/978-88-904738-21)

([http://www.unipa.it/tecla/articoli\\_noreg/temicritica1\\_noreg/art\\_cipolla1\\_noreg.php](http://www.unipa.it/tecla/articoli_noreg/temicritica1_noreg/art_cipolla1_noreg.php))

174 L. Sciascia, *Io lo conoscevo bene*, “L'Espresso”, 11 ottobre, 1987, *infra*.

175 Per una aggiornata biografia di Guttuso si rimanda alla recente monografia biografica di Maria Antonietta Spadaro, cfr. M. A. Spadaro, *Renato Guttuso*, Palermo, Flaccovio, 2010.

176 G. Jackson, *Nel labirinto di Sciascia*, Edizioni La Vita Felice, Milano 2004, p. 202.

politico – definita dal comune amico Bruno Caruso il «fattaccio»<sup>177</sup> -, che tuttavia portò a un distacco molto sofferto tra i due.<sup>178</sup> Sciascia era stato consigliere comunale assieme a Guttuso a Palermo, eletto nel 1975 nelle liste del Pci, carica da cui si dimise dopo circa un anno e mezzo, mentre dal 1979 al 1983, in un momento di disapprovazione con il compromesso storico del Pci, diventò deputato al Parlamento nelle file del Partito Radicale.<sup>179</sup> In seguito, fatto che poi determinò la fine della storica amicizia, fu il noto *misunderstanding* con Berlinguer e Guttuso sul caso Moro riguardo alla questione delle responsabilità dei servizi segreti dell'Est nel rapimento.<sup>180</sup>

Un rapporto che fino a quella data era stato segnato, pur nelle divergenze di vedute, da profonda amicizia, come emerge, ad esempio, da un'intervista allo scrittore apparsa su "Critica Sociale" nel gennaio del 1978 dove, alla domanda sui legami personali e politici con Guttuso, Sciascia rispose: «Con Guttuso ho rapporti di profonda amicizia, mai incrinati dalla sua ortodossia e dal mio dissenso. In questo siamo entrambi molto siciliani».<sup>181</sup> Appena un anno dopo lo scrittore verrà smentito proprio dall'"ortodossia politica" del grande pittore che, nel maggio del 1979, in seguito alla candidatura di Sciascia nelle liste del Partito Radicale, scriverà: «Caro Leonardo, il senso di sgomento che ho provato nell'apprendere la notizia della tua candidatura nel PR mi ha fatto riflettere sulla misura e qualità della mia amicizia per te».<sup>182</sup> Una frase perentoria che dimostra quanto per il pittore le divergenze e la "contraddizione" nelle scelte politiche dello scrittore rappresentassero un muro invalicabile anche per i rapporti personali. Ed è significativa, infatti, la risposta di Sciascia che chiarisce la propria visione in merito:

La tua preoccupazione e il tuo sgomento non vengono dallo scoprirmi in contraddizione: sono un modo e del tuo modo di vivere il comunismo, e del tuo modo di intendere l'amicizia. Tu dici "La notizia della tua candidatura nel PR mi ha fatto riflettere

---

177 B. Caruso, *Le giornate romane di Leonardo Sciascia*, La Vita Felice, Milano 1997, p. 63.

178 Su questo punto cfr. L. Sciascia, *Io lo conoscevo...*, 1987.

179 A. Maori, *Leonardo Sciascia: elogio dell'eresia*, Edizioni La Vita Felice, Milano 1995, pp. 22-24.

180 Su questa vicenda cfr. L. Sciascia, *A futura memoria: se la memoria ha un futuro*, Bompiani, Milano 1989, pp. 102-105.

181 L. Sciascia, *Intervista* su "Critica Sociale", gennaio 1978, ripubblicata in L. Sciascia, *La palma va a nord*, a cura di V. Vecellio, Gammalibri, Milano 1982, p.17.

182 *Lettera di Renato Guttuso a Leonardo Sciascia*, s.d., pubblicata su "La Repubblica", maggio 1979.

sulla misura e qualità della mia amicizia per te”. Al contrario, il tuo essere comunista negli anni del realismo socialista, durante la polemica Vittorini-Togliatti, di fronte ai fatti d'Ungheria e di Cecoslovacchia, in questi anni di compromesso storico, non mi hanno mai fatto riflettere sull'amicizia che sentivo per te anche prima di conoscerti e che poi ha trovato conferma nel conoscerti. [...]

Un mio concittadino usava chiudere le discussioni con questa frase: “Siamo d'accordo, ma la pensiamo diversamente”. Anche noi, caro Renato, siamo d'accordo su tante cose: ma la pensiamo diversamente. Contentiamoci dell'essere d'accordo su qualche punto. E continuiamo, finché si può, a pensarla diversamente.<sup>183</sup>

Fin qui la storia nota delle loro divergenze politiche legate alla fase conclusiva dei loro rapporti. Ma è, tuttavia, in campo figurativo e letterario che emergono svariati punti di condivisione che vanno a comporre, nella loro varietà, il lungo sodalizio culturale intercorso fra i due prima del 1979.

Tra gli artisti siciliani del Novecento, infatti, la figura di Guttuso è stata forse quella che più ha suscitato l'interesse, accanto a quello della critica ufficiale, di letterati e poeti, in varia misura adusi alla critica d'arte. Come emerge dalla vasta bibliografia su Guttuso, numerosi risultano gli scritti di letterati – in genere presentazioni e testi introduttivi a cataloghi di mostre – quali Alberto Moravia, Elio Vittorini, Giuseppe Ungaretti, Alfonso Gatto, Pier Paolo Pasolini, Fernandez, Gesualdo Bufalino e Leonardo Sciascia.

Dagli scritti di Elio Vittorini e Duilio Morosini nel catalogo della mostra milanese del 1942,<sup>184</sup> a quello di Pablo Neruda del 1954,<sup>185</sup> alla celebre monografia di Vittorini del 1960,<sup>186</sup> per non tacere poi di quelli di Alberto Moravia,<sup>187</sup> Pier Paolo Pasolini,<sup>188</sup> Giuseppe Ungaretti,<sup>189</sup> Elsa Morante e di altri scrittori.<sup>190</sup> Inutile, forse, aggiungere qui quanto le ragioni di questa diffusa attenzione siano da ricondurre alle

---

183 *Lettera di Leonardo Sciascia a Renato Guttuso*, s.d., pubblicata su “La Repubblica”, maggio 1979.

184 E. Vittorini, D. Morosini, *Disegni di Guttuso*, Edizioni di Corrente, Milano 1942.

185 P. Neruda, A. Trombadori, *Renato Guttuso*, Vystavni Sine Månesa, Praga 1954.

186 E. Vittorini, *Guttuso*, Edizioni del Milione, Milano, 1960.

187 A. Moravia, F. Grasso, *Renato Guttuso*, Edizioni Il Punto, Palermo 1962.

188 P. P. Pasolini, *Venti disegni di Renato Guttuso*, Editori Riuniti, La Nuova Pesa, Roma 1962.

189 G. Ungaretti, *Renato Guttuso*, Zeichnungen 1930-1970, Propyläen Verlag, Berlino 1970.

190 È noto quanto estesa fosse la rete di amicizie di Guttuso in campo artistico e letterario, ci si limita a ricordare tra questi Picasso, di cui Guttuso era ospite almeno due volte l'anno, Neruda che fu testimone alle sue nozze con Mimise, «la persona che più l'ha capito e che più l'ha amato» come scrisse Sciascia.

comuni radici culturali dell'antifascismo, sulle quali si fonda gran parte della cultura italiana del secondo Novecento e a cui si deve, peraltro, quel clima culturale che vide un legame stringente e ideologico tra arte e letteratura, del quale risulta emblematico il sodalizio tra Sciascia e Guttuso.

Nell'acceso dibattito post-bellico tra realisti e astrattisti, dove la figura del pittore bagherese occupa un posto rilevante<sup>191</sup>, Sciascia si schiera apertamente con i sostenitori del figurativismo, mantenendo tuttavia alcune riserve sulle posizioni estremiste di matrice marxista dell'amico.<sup>192</sup>

E difatti, tempo dopo, in un'intervista dove gli veniva chiesto se condivideva l'estetica del “realismo socialista” della pittura di Guttuso, lo scrittore fermamente rispondeva:

No, e del resto, per un artista vero – qual è per esempio Guttuso – il “realismo socialista” non esiste. Guttuso è un grande pittore più quando fa “I tetti di Sicilia” che quando dipinge i “Funerali di Togliatti”. Le etichette esistono in senso deteriore, e per la parte deteriore<sup>193</sup>.

Non è un caso, forse, che Sciascia scelga proprio un dipinto come *Paese del latifondo siciliano* del 1956, come illustrazione della copertina di uno dei suoi romanzi più celebri, *Il giorno della Civetta*, pubblicato da Einaudi nel 1961<sup>194</sup>.

Inoltre Sciascia, sin dai primi anni Cinquanta, dimostra il suo interesse per artisti dediti al realismo, anche di epoche precedenti, come attestano alcuni saggi e recensioni di questi anni: si ricordi, ad esempio, la recensione apparsa su “Galleria”, nel novembre del 1952, della monografia su Vincenzo Gemito di Fortunato Bellonzi e Renzo Frattarolo, dove ritroviamo espressa meglio la sua visione del realismo

---

191 Sul dibattito in ambito figurativo tra realismo e astrattismo nel secondo dopoguerra cfr. R. Bossaglia, *La ripresa del dopoguerra: le varie tendenze*, in Ead., *L'arte nella cultura italiana del Novecento. Con un dizionario minimo degli artisti e dei critici*, Laterza, Milano 2000, pp. 37-41.

192 La scelta di campo in favore del realismo, che fu naturalmente trasversale rispetto alla letteratura e alle arti visive, va intesa nel solco della cultura gramsciana che emergeva nella critica letteraria e figurativa dei primi anni Cinquanta attraverso riviste quali “Nuova Corrente”, “Nuovi Argomenti”, “L'esperienza poetica”, “Galleria”, “Il Selvaggio”, dove scrivevano Pasolini, Romanò, Roversi, Maccari, Guttuso stesso e Sciascia. Su questo punto cfr. M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Editori Laterza, Roma 2004, pp. 33-34.

193 L. Sciascia, *Intervista* su “Critica Sociale”, gennaio 1978, cit., p. 17.

194 Cfr. Renato Guttuso, *Paese del latifondo siciliano* (1956). Illustrazione per la copertina dell'edizione originale di L. Sciascia, *Il giorno della civetta*, Einaudi, Torino 1961.

nell'arte: «la verità si fa arte e diventa più vera della stessa verità da cui muove»<sup>195</sup>. O si consideri la sua recensione, anni dopo, alla mostra parigina di Courbet del 1977 al Grand Palais, dove, liberando l'artista dalla semplicistica etichetta di “realismo socialista” cui aveva contribuito un saggio di Louis Aragon, afferma: «i quadri dicono semplicemente la storia di un grande pittore, una storia ricca di contraddizioni, di ambiguità e di mistero quanto quella di ogni grande artista, in ogni tempo», per sgombrare poi il campo da ogni dubbio citando uno scritto del pittore del 1855, dove l'artista stesso affermava: «l'etichetta di realista mi è stata imposta così come agli uomini del 1830 è stata imposta quella di romantici (...) ho voluto semplicemente mettere nell'intera conoscenza della tradizione il sentimento ragionato e indipendente della mia individualità».<sup>196</sup> E qui si notano già le premesse di fondo della prospettiva sciasciana nei confronti del realismo, che sarà poi alla base della sua visione del realismo di Guttuso, con il quale lo scrittore entrerà in contatto nel secondo dopoguerra negli ambienti romani del Caffè Greco.

In quegli anni Guttuso era già per molti artisti un punto di riferimento nodale e nel suo *entourage* romano gravitano artisti che poi saranno molto vicini a Sciascia. Si pensi allo scultore messinese Augusto Perez, assistente nel 1936 di Emilio Greco all'Accademia di Belle Arti a Napoli; oppure a Francesco e Antonello Trombadori (che fu anche fine scrittore); e, infine, a Bruno Caruso, i cui rapporti con Sciascia furono altrettanto significativi, non solo nel periodo romano.

Lo studio di Guttuso di via Margutta a Roma, in quegli anni, era frequentato, inoltre, da artisti siciliani che ne sposano idealità etiche e politiche, come Carla Accardi, Ugo Attardi, e gli artisti della Scuola Romana, sulla quale Sciascia scriverà un articolo apparso nel 1983 sul “Corriere della Sera”<sup>197</sup>.

Con l'inizio degli anni Sessanta si affievolisce in parte per Guttuso l'impegno politico a favore della riflessione, con un linguaggio alto, non più inquadrabile in categorie, che trova le proprie ragioni nel ricordo, testimoniato nel ciclo pittorico

---

195 L. Sciascia, Recensione a F. Bellonzi, R. Frattarolo, *Gemito*, De Luca, Roma 1952, in «Galleria», III, 2, novembre 1952, pp. 61-62

196 Cfr. L. Sciascia, *I misteri di Courbet*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 2009, pp. 202-208.

197 Cfr. L. Sciascia, *Scuola Romana: una mostra per risvegliare una città*, “Corriere della Sera”, 5 maggio 1983. Sulle frequentazioni dello studio romano di Guttuso negli anni del dopoguerra cfr. D. Favatella Lo Cascio (a cura di), *Storie di amici e di arte. Opere dal Museo Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Bagheria- Vigevano 2004), Bagheria 2004, pp. 21-22.



autobiografico.

Sono gli anni che Crispolti definisce di “realismo esistenziale”<sup>198</sup>, al quale Sciascia guarda con maggiore simpatia, come dimostra la sua attenzione per i dipinti del ciclo autobiografico dedicati ai “mostri” di Villa Palagonia, sulla quale anni dopo lo scrittore scriverà una nota introduttiva di particolare spessore storiografico.<sup>199</sup>

I rapporti tra i due si intensificano negli anni Sessanta, con incontri a Roma, nello studio di Bruno Caruso, frequentato da altri artisti dell'*entourage* sciasciano: Fabrizio Clerici, Tono Zancanaro, Mino Maccari, Renzo Vespignani, Ugo Attardi, Carlo Levi e altri. E proprio in uno di questi incontri nasce l'idea della pubblicazione della cartella Vietnam-Libertà, apparsa poi nel 1968, alla quale aderirono con le loro incisioni Attardi, Guttuso, Levi e Vespignani, introdotte dal testo di Sciascia.<sup>200</sup> Sempre negli stessi anni i due si ritrovano spesso nelle gallerie d'arte palermitane, prima fra tutte “Arte al Borgo” di Eustachio, e poi del figlio Maurilio Catalano.<sup>201</sup>

Non va poi dimenticata la collaborazione di Sciascia al quotidiano “L'Ora” di Vittorio Nisticò, dove proprio in quegli anni lo scrittore andava pubblicando elzeviri, articoli su vari artisti, recensioni di mostre e altro, contribuendo al clima mittleuropeo e aggiornato che la rivista si proponeva<sup>202</sup>.

E proprio da un articolo del quotidiano “L'Ora” del 22-23 febbraio 1969, ad esempio, emerge la frequentazione assidua di Sciascia degli ambienti artistici palermitani, dove ritrovava tutti i suoi più cari amici, da Enzo ed Elvira Sellerio a

---

198 E. Crispolti, *Malinconie esistenziali di Guttuso, da Milano (1935), e suggerimenti parigini di Severini, da Roma (1937), ai Pasqualino, a Palermo (un frammento di storia dei "Quattro")*, in *Il presente si fa storia: scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli, F. Tedeschi, Vita e Pensiero, Milano 2008, pp. 313-330.

199 F. Scianna, *La villa dei mostri*, introduzione di L. Sciascia, Einaudi, Torino 1977; lo stesso testo di Sciascia è ripubblicato in una versione più ampia in L. Sciascia, *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 67-75.

200 Cfr. *Vietnam libertà*, Milano, Istituto Litografico Internazionale, 1968 [con 5 acqueforti originali di Bruno Caruso, Carlo Levi, Renato Guttuso, Renzo Vespignani, Ugo Attardi, in 90 esemplari]. Sull'argomento si veda A. Motta, *Bruno Caruso negli scritti di Leonardo Sciascia*, in *Storia di un'amicizia. Scritti di Leonardo Sciascia sull'opera di Bruno Caruso*, Kàlos, Palermo 2009, p. 124.

201 Le informazioni sull'assidua frequentazione di Sciascia della Galleria “Arte al Borgo”, negli anni Sessanta e Settanta, si devono a una piacevole conversazione verbale con Maurilio Catalano, che ringrazio vivamente. Sulle mostre degli anni Sessanta e Settanta nella galleria palermitana cfr. E. De Castro, “Arte al Borgo” 1963-1973: dieci anni di mostre a Palermo, in “Retablo”, I, 1999, 11, p. 7.

202 Al noto periodico palermitano “L'Ora”, fondato dall'imprenditore siciliano Ignazio Florio, nel corso della metà del Novecento ebbe tra le più autorevoli firme, per quanto concerne la critica d'arte, oltre a Sciascia, anche lo stesso Guttuso, e inoltre Maria Accascina, Adolfo Venturi, Emilio Cecchi e altri. Per un inquadramento generale del periodico citato cfr. G. De Marco, “L'Ora”. *La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930)*. *Fonti del XX secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano 2007.

Eustachio Catalano, a Ignazio Buttitta, a Natale Tedesco; e proprio in merito alla mostra di Lia Pasqualino Noto, il suo nome è tra gli ospiti illustri in casa della pittrice, dove si dava una cena in onore di Guttuso e della moglie Mimise. E viene fuori, che in quell'occasione Guttuso disse di Sciascia: «ha insegnato a noi siciliani ad amare la Sicilia».<sup>203</sup>

Nell'autunno del 1969 i due si trovano assieme a Palermo per curare la mostra di Gianbecchina alla galleria “La Robinia”, occasione che porterà Sciascia a scrivere una nota critica sul pittore di Sambuca di Sicilia.<sup>204</sup>

Nel 1971, in concomitanza con la mostra antologica di Guttuso realizzata dal Comune di Palermo al Palazzo dei Normanni – nel cui catalogo figuravano scritti di Sciascia stesso, Franco Grasso e Franco Russoli – lo scrittore racalmutese decide di dedicare interamente al pittore un numero di “Galleria”<sup>205</sup>, affidandone la cura editoriale a Natale Tedesco.

Il numero monografico, articolato in tre sezioni, comprendeva una prima parte dedicata all'antologia della critica, con scritti di illustri letterati e critici, tra cui quelli di Roberto Longhi (*Lettera per la mostra di Guttuso a New York*), Giovanni Testori, Elio Vittorini (*Storia di Renato Guttuso*), Cesare Brandi (*La mostra di Guttuso a Parma*), Carlo Ludovico Ragghianti (*Guttuso pittore e scultore*) e Antonello Trombadori; una successiva sezione costituita dagli omaggi, scritti e poesie, di letterati italiani e stranieri, tra cui Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati, Leonardo Sciascia, Rafael Alberti, John Berger e Pablo Neruda; e infine, chiudeva il numero

---

203 Cfr. “L’Ora”, 22-23 febbraio 1969, p. 13.

204 Cfr. R. Guttuso, L. Sciascia, *Gianbecchina*, catalogo della mostra, galleria “La Robinia”, Palermo 1969.

205 Il periodico, fondato da Sciascia nel 1949 a Caltanissetta, si affacciava nel clima culturale del dopoguerra inserendosi nel dibattito sul realismo con una posizione in parte critica nei confronti del neorealismo, specialmente quello più politicizzato, promuovendo invece una cultura libera da ogni paternalismo politico e improntata sull'autonomia della letteratura e delle arti, nel solco comunque della tradizione realistica, riconosciuta in scrittori come Alvaro, Bontempelli, Brancati, Jovine, Moravia, Savinio, Vittorini e Zavattini, rivendicando il valore espressivo del linguaggio letterario. In ambito figurativo, queste posizioni si rispecchiavano nell'adesione iniziale al realismo sociale di Renato Guttuso e Giuseppe Migneco del gruppo di “Corrente”, del quale però Sciascia non condivideva l'estremismo politico, e successivamente nell'interesse verso le esperienze più libere, orientate tra figurativismo simbolico ed espressionismo lirico, di Bruno Caruso, o verso il linguaggio visionario di ascendenza metafisica di Alberto Savinio e Fabrizio Clerici. Su questo argomento è in corso di stampa uno studio, da parte dello scrivente, presso la rivista torinese «Annali di Critica d'Arte».

una antologia degli scritti di Guttuso sulle arti figurative.<sup>206</sup>

Appare significativo che Sciascia decida di dedicare un intero numero di “Galleria” a Guttuso, a una data in cui già l'artista bagherese rappresentava uno dei più importanti autori della pittura del Novecento.

Importanza che il periodico nisseno voleva consacrare attraverso le testimonianze sia dei letterati che dei critici, e infine con gli scritti di Guttuso stesso sulle arti, quasi a voler considerare l'artista nella totalità del suo apporto alla cultura del tempo, a volerne quindi sottolineare la portata universale, attraverso però una rigorosa attenzione alla fortuna critica.

È qui che compare il primo scritto di Sciascia sull'amico ritornato a Palermo per la grande mostra del Palazzo dei Normanni. *Guttuso a Palermo* è però una acuta nota biografica, nel senso più strettamente esistenziale, dove lo scrittore guarda all'uomo Guttuso, all'uomo di successo che suo malgrado si trova a lottare contro sé stesso, aspetto che porta Sciascia a una singolare rievocazione dei personaggi verghiani:

Ci sono, sì, i suoi quadri: nelle case, nelle gallerie pubbliche, riprodotti a milioni di esemplari, sotto gli occhi di tutti, ad arricchire e ad abbellire la vita, a riscoprirli; ma sono come le terre al sole di don Gesualdo. «Ma egli è siciliano», dice ancora Lawrence di Gesualdo, «e qui salta fuori la difficoltà». La difficoltà, per Guttuso, per noi, per ogni uomo che è nato in quest'isola, di vivere dopo aver fatto, dopo avere accumulato quadri o libri o denaro; la difficoltà a resistere, a non soccombere «sotto il gruzzolo» della ricchezza o della gloria o soltanto e semplicemente delle cose fatte, delle cose in cui abbiamo messo e mettiamo la nostra passione<sup>207</sup>.

Con questo accostamento, Sciascia non fa altro che inserire l'artista nel più ampio concetto di *sicilitudine*, neologismo sciasciano per eccellenza che fa eco a un'altra concezione dello scrittore, quella della “Sicilia come metafora del mondo”, vere e proprie chiavi di lettura della storia culturale isolana secondo cui «scrittori e artisti, poeti e pittori, attraverso la particolarità e le particolarità della Sicilia, hanno

---

206 Cfr. *Renato Guttuso*, a cura di N. Tedesco, “Galleria. Rassegna bimestrale di cultura”, a.XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971.

207 L. Sciascia, *Nota su Guttuso*, in *Guttuso. Disegni 1938-1972*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1972, s.n.p., *infra*

raggiunto l'universalità».<sup>208</sup>

Del resto i “travagli esistenziali” di Guttuso, in rapporto anche con la sua attività pittorica, che Sciascia conosceva bene visti i profondi legami di amicizia che li legò dagli anni Cinquanta in poi, emergono già a partire dalla fine degli anni Trenta, come attesta ad esempio il carteggio con un altro suo grande sodale, Cesare Brandi – che sarà poi anche amico di Sciascia nel periodo palermitano. Nel 1939, così infatti scrive Guttuso al critico senese riguardo al suo rapporto problematico con la pittura: «Non posso dirti come vada il lavoro, perché non ne so nulla, e poi ho avuto il mal di denti, e poi è un momento che di lavorare non ho voglia. La campagna mi ha eccitato qualche momento – così bella e così inaspettatamente ricca di colore... Ma certe volte io vedo, sento penso e non mi piace dipingerlo. Mi pare di guastarmi un piacere privato. Non so che deduzione trarre da siffatti sentimenti ma preferisco guardare persino senza pensare ...».<sup>209</sup> Il trovarsi “perennemente in crisi”, componente quasi sartriana della poetica guttusiana, tuttavia, viene vista anni dopo da Sciascia non tanto come una *défaillance*, quanto come il più autentico punto di forza del pittore: «nessuna crisi può segnare il punto del cedimento per un uomo, per un artista, il cui elemento di vita è appunto la crisi. Guttuso è sempre in crisi: sicché nessuna crisi può coglierlo con insidia o alla sprovvista. Il suo essere pittore è una passione, una febbre – cioè, propriamente, una crisi».<sup>210</sup>

Un aspetto nodale e comune a una parte della critica letteraria e artistica su Guttuso, e che in questi scritti emerge dichiaratamente, è, quindi, l'inscindibilità tra l'uomo Guttuso e la sua opera, e tra la sua opera e la Sicilia. Assunto questo, tanto apparentemente semplicistico quanto legato a una problematicità di carattere critico-letterario fortemente presente non solo negli scritti di Sciascia, che quando scrive di Guttuso avverte di trovarsi di fronte ad un grande artista, totalmente immerso nella vita, per il quale arte e vita coincidono a tal punto da non lasciare spazio all'ironia e al gusto, due strumenti che servono a prendere le distanze. La personalità di Guttuso lo porta ad una considerazione di carattere generale, in certo qual modo paradossale

---

208 L. Sciascia, *Come si può essere siciliani*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 2009, p. 20.

209 *Lettera di Renato Guttuso a Cesare Brandi*, 25 luglio 1939, Archivi della Soprintendenza di Siena; pubblicata in Brandi Guttuso, *storia di un'amicizia*, a cura di F. Carapezza Guttuso, Electa, Milano 2006, p. 10.

210 L. Sciascia, *La semplificazione delle passioni*, in *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*, Palermo, Palazzo dei Normanni, 1971, *infra*.

per lo scrittore, attratto dall'ironia: «A pensarci bene, sono poi questi strumenti (l'ironia e il gusto) che impediscono lo scatto verso la grandezza. Un grande artista, un grande scrittore, non ha ironia e non ha gusto; e così anche i grandi momenti della letteratura, dell'arte, sono quelli che mancano di gusto e non sono governati dall'ironia».<sup>211</sup>

La percezione del paesaggio siciliano negli anni Cinquanta e Sessanta era stata condizionata molto dalla pittura dell'artista di Bagheria, dai violenti contrasti cromatici, e Sciascia non ne è immune. Recensendo, nel 1971, una mostra dell'amico lombardo Giancarlo Cazzaniga, avverte, però, che in Sicilia si può trovare anche un'altra luce, diversa da quella dipinta da Guttuso, un altro paesaggio in grigio-argento-viola, una Sicilia dai toni spenti, come l'aveva vista Cazzaniga nei suoi paesaggi siciliani.

Esigenza primaria di questi scritti di Sciascia su Guttuso è quella di porsi non già come testi analitici sulle opere dell'artista, in chiave descrittiva o ekfrastica, quanto quella di illuminarne sinteticamente alcuni significativi aspetti della poetica, enucleandone le più profonde radici culturali<sup>212</sup>.

Tale operazione e i conseguenti giudizi critici, tuttavia, risultano mediati da profonde conoscenze della storiografia artistica, e in particolare di quella relativa alla fortuna critica dell'artista siciliano.

Nella pagina sciasciana si possono individuare almeno due direttive relative ai modelli di critica figurativa del Novecento: la prima, per quanto riguarda il linguaggio, ha origine nella critica di matrice rondista, precipuamente in figure come Cecchi e Praz – per i quali lo scrittore manifestò sempre la sua predilezione<sup>213</sup>;

---

211 P. Nifosi, *Leonardo Sciascia: la passione di un "incompetente"*, in *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra (Racalmuto 1999) a cura di P. Nifosi, Edizioni Salarchi Immagini, Comiso 1999, p. 19.

212 Nella lettura critica di Guttuso, Sciascia delinea innanzitutto le matrici antifasciste e, in ambito figurativo nella reazione al gruppo di Novecento, sposando la linea critica di un altro interessante critico che ebbe un ruolo importante nell'antifascismo siciliano, Franco Grasso – di cui condivide la visione storico-sociale dell'arte, e che, non a caso, chiamerà a collaborare alla rivista "Galleria". Soprattutto quando Grasso individuava in Guttuso quella capacità di "riconduurre il ricordo storico, letterario, mitico, al dramma dell'uomo contemporaneo, di attualizzarlo come fatto di vita vissuta" (cfr. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*..., 1981, p. 207).

213 Nel caso degli scritti su Guttuso, ad esempio, la prosa d'arte sciasciana, sull'onda dei ricordi della pagina cecchiana e in genere della critica di matrice rondista – come ha notato Onofri - «vorrebbe portarsi dietro l'infinito di una digressione, la quale, nel gioco di citazioni e analogie, svela una sua necessità», che nel caso del pittore bagherese è quella di esprimere i riflessi esistenziali, e non tanto quelli ideologici, della sua pittura. Cfr. M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Laterza, Milano 2004, p. 53.

mentre la seconda, riguardo invece ai contenuti e alle metodologie di analisi dell'opera d'arte, può essere individuata nelle pur diverse influenze della critica dagli anni Sessanta agli anni Ottanta di Ragghianti, Brandi, Argan e Calvesi, questi ultimi tre, in successione, titolari della cattedra di storia dell'arte all'Università di Palermo, incidendo fortemente oltre che sulla scuola storico-artistica siciliana, anche sul panorama dell'arte contemporanea e della critica d'arte militante.

L'inestricabile binomio Sicilia-Guttuso ritorna nelle parole di Sciascia più volte: «quando si parla di Renato Guttuso, della sua pittura, si parla di Bagheria. Il paesaggio, la gente. L'intraprendenza e l'acutezza dei bagheresi, i fasti e nefasti dell'amor proprio. La vampa dei colori, la morte. Bagheria con le sue ville settecentesche, estremo delirio dell'anarchia baronale; coi suoi giardini di limoni, in cui delira l'anarchia mafiosa. I mostri di Palagonia. Il mare dell'Aspra».<sup>214</sup>

E sono richiami confermati anche dalla critica ufficiale. Basti leggere, tra le altre, le pagine di Calvesi del 1985, quando osserva «la Sicilia, la terra per antonomasia della nascita e del lutto, dei sogni e delle visioni che continuamente la rievocano, la Sicilia chiama Guttuso, lo chiama con i suoi mostri impietriti in bizzarre contorsioni, sul muro di cinta di villa Palagonia (...)»<sup>215</sup>.

Gli scritti di Sciascia su Guttuso, sotto forma di pensieri, note, divagazioni, in tutto cinque, distribuiti nel corso degli anni Settanta, involgono la dimensione più autobiografica dell'opera del pittore e quella quindi maggiormente legata alla Sicilia, che si manifesta nel ciclo autobiografico, e in dipinti quali *La Vucciria*, o i *Vespri Siciliani*.

É soprattutto la componente narrativa della pittura di Guttuso, correlata all'universo storico-culturale siciliano, che affascina Sciascia, suscitandogli diverse suggestioni letterarie e culturali che vanno dal Magalotti a Verga a Brancati, a Fernandez, Unamuno e altri.

Parlando di opere come *La fuga dall'Etna* (1938-1939), che lo scrittore considera tra le più significative degli esordi, ritorna inevitabilmente l'accostamento, in chiave narrativa e poetica, a Verga:

---

214 L. Sciascia, *Nota su Guttuso...* 1972, infra.

215 M. Calvesi, *Guttuso e la Sicilia*, in *Guttuso e la Sicilia. Opere dal 1970 ad oggi*, catalogo della mostra (Palermo 1985), Palermo 1985, p. 15.

La poetica è per entrambi quella di «semplificare le umane passioni»; ma quella di Verga prende avvio da un ritorno, quella di Guttuso da una fuga. La differenza non è trascurabile. Si potrebbe dire, con una battuta, che c'è di mezzo tutta la scala zoologica: dall'ostrica all'uomo in rivolta. E tuttavia l'ostrica di Verga, l'uomo attaccato allo scoglio della miseria e degli affetti, soffre come e quanto l'uomo in fuga, l'uomo in rivolta di Guttuso. Il sistema della sofferenza, il sistema della passione.<sup>216</sup>

Del resto, la forte componente geografica dell'opera di Guttuso e l'accostamento a Verga, sono due aspetti che riprenderà a pieno anche Calvesi nel saggio *Guttuso e la Sicilia* del 1985, dove, a proposito di questi due punti, afferma che «pochi artisti, come Guttuso, sono così profondamente segnati dalla loro origine, e non soltanto nella natura dei temi, ma nelle stesse scelte linguistiche», e più avanti, riferendosi alla “vocazione al racconto” del pittore, precisa come «il romanzo di Verga può essere il riferimento più spontaneo e diretto»<sup>217</sup>. Vocazione al racconto che Calvesi mette in relazione alla venatura popolare insita nella migliore tradizione realistica della pittura siciliana, a partire dal realismo di fondo di Antonello, e in particolare di quell'«aria di famiglia» di cui aveva parlato Sciascia a proposito delle ambientazioni delle annunciazioni del pittore messinese. Si viene a delineare qui, come in altri frangenti, un proficuo scambio di idee, spesso bilaterale, tra lo scrittore e il critico, a dimostrazione di influenze reciproche<sup>218</sup>.

Influenze che ritroviamo anche con Brandi, con il quale Sciascia concorda, ad esempio, nel ritenere la *Fuga dall'Etna* – sotto l'influenza velata di Picasso – il vero snodo della pittura guttusiana: «la storia della pittura di Guttuso comincia da quella Fuga dall'Etna durante un'eruzione che Natale Tedesco ha chiamato “la Guernica siciliana”, però siciliana è un po' anche la Guernica di Picasso; e forse Picasso ha studiato lo schema compositivo del Trionfo della morte di Palermo più di quanto Guttuso abbia dipinto la Fuga sotto l'impressione della Guernica che Cesare Brandi gli aveva allora mandato in cartolina»; e gli influssi di Picasso nella *Fuga dall'Etna* Brandi li aveva individuati in un suo scritto apparso nel 1964, in occasione della presentazione della mostra di Palazzo della Pilotta a Parma – testo riproposto nel

---

216 L. Sciascia, *La semplificazione delle passioni...* 1971, infra.

217 M. Calvesi, *Guttuso e la Sicilia...*, 1985, p. 11.

218 *Ibid.*, p. 12.

numero già citato di “Galleria” dedicato al pittore -, dove lo storico sottolineava l'importanza cruciale del celebre dipinto, conservato alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma: «è di lì che nasce Guttuso, o meglio è lì l'impennata per cui salì sulla cresta dell'onda ed è riuscito a non scendere»<sup>219</sup>.

Nel 1972 esce a Napoli, per le Edizioni Scientifiche Italiane, una monografia dedicata ai disegni di Guttuso, dal periodo dei primi studi grafici della *Crocifissione* (1942) sino alle celebri serie del *Gott mit uns* (1944), delle illustrazioni della *Divina Commedia* (1962), per finire con la *Serie autobiografica* (1966).

Sono interessanti le considerazioni sul Guttuso disegnatore, per le quali lo scrittore parte da spunti teorici derivanti da Diderot, Baudelaire e Alain, che sono peraltro per Sciascia i punti di riferimento della sua visione in merito allo statuto del disegno. A questa tradizione risale ad esempio la distinzione baudelairiana, che lo scrittore sposa pienamente, tra “disegnatori puri” e “disegnatori coloristi”, collocando naturalmente Guttuso nella seconda categoria, affermando:

E ne abbiamo esempio immediato in questi disegni di Guttuso, che sono appunto i disegni di un colorista: e tanto più li riconosciamo per tali nell'assenza del colore, nel bianco e nero. Una riconoscibilità che viene da quello che Baudelaire chiama «un metodo analogo alla natura» - ed è inutile dire che la natura non è naturalistica. E quale metodo è più analogo alla natura di quello dell'azione che viene da dentro le cose, dal centro delle cose, dell'azione che è la cosa - nella «armoniosa lotta delle masse», nell'aria, nella luce?<sup>220</sup>

Il 14 dicembre del 1974 una delle opere più importanti di quel periodo di Guttuso, la *Vucciria*, sarà esposta per la prima volta in una mostra a Palermo voluta da Sciascia alla galleria “La Tavolozza” di Doretta Corona Landino.

Anche qui lo scrittore propone uno scritto che, per quanto breve, colpisce per le sinestetiche impressioni che il capolavoro guttusiano gli suggerisce. Lo si nota, ad esempio, quando con una sottile lettura iconologica che lo porta a citare persino le *Lettere odorose* (1693-1705) del bizzarro conte, scienziato e letterato Lorenzo

---

219 Il testo di Brandi è pubblicato più volte: cfr. C. Brandi, *Guttuso a Parma*, “Il Punto”, Roma, 15 febbraio 1964; Id., *La mostra di Guttuso a Parma*, in «Galleria», XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971, pp. 84-85; C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1976, pp. 401-404; e infine in *Brandi e Guttuso: storia di un'amicizia*, a cura di F. Carapezza Guttuso, Electa, Milano 2006, pp. 132-134.

220 L. Sciascia, *Nota su Guttuso...* 1972, *infra*.



Magalotti (Roma, 1637 – Firenze, 1712), afferma:

Ora il visualizzare un fatto visuale quale la Vucciria di Palermo, vale a dire un fatto di predisposta, funzionale e funzionante visualità - il visualizzarlo in una pittura, in un quadro, in un grande quadro - sarebbe una operazione piuttosto ovvia e banale, se non vi concorresse non solo una celebrazione della visualità nel senso magalottiano, ma anche la conoscenza e coscienza di un significato: di quel che una tale visualità - che sarebbe da dire propriamente e definitivamente teatralità - umanamente e storicamente significa.<sup>221</sup>

Nel dicembre del 1975 un'altra mostra, sempre alla galleria “La Tavolozza”, offre a Sciascia lo spunto per presentare una cartella di sei litografie di Guttuso, accompagnate dai relativi disegni preparatori, riguardanti il tema dei *Vespri siciliani*.

Già anni prima lo scrittore aveva espresso un giudizio sulla poetica dei disegni riguardanti temi della storia siciliana, nel quale – citando uno scritto di Dominique Fernandez sull'artista - poneva l'accento sulla sostanziale differenza tra l'uomo politicizzato e l'artista:

Se come marxista non ignora che il mondo non deve essere soltanto contemplato, ma mutato, la sua sicilianità di fondo lo condanna a sentire, da artista, solo il lirico disordine degli oltraggi, da ciò, possiamo anticipare, il suo incontro col più lirico – anche nel senso del melodramma – degli oltraggi che siano stati consumati in Sicilia: quello che diede esca al Vespro<sup>222</sup>.

Ed è chiaro che Sciascia, tra i due, preferisca di gran lunga l'artista, la sua “prosa figurativa” capace di narrare in senso “lirico” i fatti drammatici della storia, aspetto che lo porta naturalmente ad affermare: «Il suo sentimento e giudizio del Vespro, in queste immagini, è quello stesso che trascorre nei versi di Dante, nella *Storia* di Amari, nell'opera di Verdi».<sup>223</sup>

In generale, questi scritti su Guttuso sono costruiti in modo impeccabile nel rapporto tra la “restituzione” della critica alla sua letterarietà e l'analisi formale,

---

221 L. Sciascia, *La Vucciria di Guttuso...*, 1974, *infra*.

222 L. Sciascia, *Il Vespro Siciliano*, presentazione della mostra di Guttuso, Galleria “La Tavolozza”, Palermo 1975-1976, *infra*.

223 *Ibid.*

sottolineando al contempo la capacità del pittore nell'inventare col segno le cose, e interpretando la sua opera come fuga “dell'uomo in rivolta contro la miseria”<sup>224</sup>. Aspetto questo, che inevitabilmente va ad associarsi con un'altra significativa connotazione critica che Sciascia individua nell'opera dell'artista bagherese, e cioè l'identificazione arte-vita, che in Guttuso più che in altri artisti a lui contemporanei non è mai fatto banale: “le opere d'arte di Guttuso— scrive infatti Sciascia — non somigliano alla vita, non sono come la vita: sono, su un piano che non è quello della vita, la vita”<sup>225</sup>.

Il vitalismo della pittura di Guttuso se è un aspetto generalmente colto anche nella fortuna critica del pittore, diversamente, nella lettura che ne fa Sciascia, raggiunge un grado di assoluta sintesi tra gestualità, sensualismo e impulsività che lo scrittore spiega magistralmente attraverso un suggestivo parallelismo con la «freschezza» della scrittura - attraverso il ricordo di Gide - del suo amatissimo Stendhal:

Ma abbiamo davanti l'uomo, il conterraneo, l'amico - la sua irresistibile vitalità e simpatia, la sua parola, il suo gesto - il suo gesto che dalla vita sconfina nell'arte senza soluzione di continuità, senza sorpresa, senza che ce ne accorgiamo o che se ne accorga (mentre ce ne accorgiamo e se ne accorge). Qualcosa di simile a quel che Stendhal, secondo Gide, faceva con malizia: lo «scrivere di colpo» - in Guttuso il disegnare o dipingere di colpo - per cui alla sempre viva e commossa fantasia si mescola «un non so che di aggressivo e di impulsivo, di sconveniente, d'immediato e di nudo». Ecco: questa catena di aggettivi - aggressivo, impulsivo, sconveniente, immediato, nudo - può anche definire il mondo che Guttuso ci restituisce nei disegni, nelle pitture<sup>226</sup>.

É evidente negli scritti di Sciascia l'intenzione critica di sondare in profondità l'essenza umana dell'artista, le profonde ragioni intrinseche del fatto creativo, però tutto questo in stretta relazione e misurata compenetrazione con i dati “esterni”, gli aspetti sociali, ideologici, letterari e politici che informano interamente la produzione di Guttuso. Con sorpresa poi ci si accorge che questi scritti offrono improvvise

---

224 Cfr. P. Nifosi, *Leonardo Sciascia: la passione di un “incompetente”*, in *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra (Racalmuto, Fondazione Sciascia, 1999) a cura di P. Nifosi, Racalmuto 1999, p. 19.

225 Cfr. L. Sciascia, *Nota su Guttuso...*, 1972; infra.

226 *Ibid.*

aperture alla critica figurativa novecentesca, divagazioni colte, “cruciverba”, combinazioni critiche, spunti notevoli sullo statuto della pittura o del disegno, che, come osservato da Natale Tedesco, “vengono fuori ad illuminarci sulla cultura, sulla sintassi intellettuale di Sciascia, piuttosto che per una precisa analisi dell'opera dell'artista in questione».<sup>227</sup> Alla luce però dei dovuti confronti con la coeva critica ufficiale, emerge come tali formule e costruzioni critiche adottate da Sciascia nella sua scrittura d'arte siano del tutto funzionali e pertinenti alla materia trattata.

Anche se raramente queste pagine presentano letture formali dei dipinti presi in esame, né tanto meno tentativi di critica visuale, o di *ekphrasis*, è perché lo scrittore vede i caratteri testuali più nell'ottica di una funzionalità narrativa. Sciascia si occupa di Guttuso nella misura in cui l'opera, i dipinti, i disegni rievocano la Sicilia e l'immaginario letterario che ne consegue. In ultima analisi, è evidente quanto in queste pagine di Sciascia sull'amico pittore, così come altre sulle arti visive e su altri artisti siciliani, sia assente ogni intenzione di fare critica d'arte – tanto meno di matrice accademica –, quanto piuttosto di continuare un romanzo, scrivendone una delle pagine più interessanti: il “romanzo della Sicilia del Novecento”, dove Guttuso occupa – secondo lo scrittore – un posto di primaria importanza.

### *Il sodalizio culturale con Bruno Caruso*

Tra i sodalizi di Sciascia nel campo dell'arte contemporanea, quello con Bruno Caruso si caratterizza, oltre che per i ben noti rapporti di amicizia<sup>228</sup>, anche per le interessanti letture critiche sull'opera grafica e pittorica del pittore palermitano.

Il loro primo incontro avvenne a Palermo nel 1957, presso la redazione della rivista «Ciclope», fondata da Caruso assieme a Giuseppe Fazio, dove, nel primo numero di quell'anno era apparsa una recensione di Renato Siragusa a *Le parrocchie*

---

227 Cfr. N. Tedesco, *Le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia*, in *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, catalogo della mostra (Racalmuto-Palermo 1992) a cura di M. Pecoraino, Palermo 1992, p. 28.

228 Le pubblicazioni recenti che hanno affrontato il rapporto tra Sciascia e Caruso (cfr. *Storia di un'amicizia. Leonardo Sciascia e Bruno Caruso*, a cura di P. Nifosì, Comiso 2000; *Storia d'una amicizia. Scritti di Leonardo Sciascia sull'opera di Bruno Caruso*, premessa di A. Di Grado, postfazione di A. Motta, Palermo 2009), pur ripubblicando gli scritti sciasciani su Caruso, si sono concentrate, tuttavia, precipuamente sugli aspetti umani e letterari di tale sodalizio.

di *Regalpetra*. «Un pomeriggio – scrive lo stesso Caruso – venne in via Stabile a ringraziare la redazione per la recensione che Siragusa aveva dedicato al suo libro. Aveva chiesto di Vittorini e di Levi, perché voleva incontrarli. Quando gli dissi che erano appena andati via divenne triste. Si sentiva isolato e mi confessò che presto si sarebbe trasferito a Palermo»<sup>229</sup>.

Gli interessi per Caruso, come ricorda lo stesso pittore, sono da ricondurre alle comuni passioni in campo letterario e artistico: «E poi avevamo gli stessi gusti in pittura e in letteratura a cominciare dall'adorato Stendhal fino ad Antonello e ai grandi disegnatori della storia dell'arte. Avevamo gli stessi amici (salvo qualcuno) e ci piaceva di fare le stesse cose, girare per librerie, guardare le stampe antiche, ch  anche lui aveva un grande amore per le incisioni»<sup>230</sup>.

Tra gli aspetti che maggiormente colpiscono Sciascia, nell'opera di Caruso, si possono sinteticamente annoverare: l'attenzione del pittore per la tradizione figurativa del passato, evidente soprattutto nell'ambito della sua produzione grafica; la suggestione letteraria presente nella sua produzione; e la forte carica polemica, di carattere socio-politico.

Nel 1965 Caruso stava lavorando alle incisioni di Durer, Rembrandt, Goya, Ensor e Chagall per la cartella *Acquaforte*. Sciascia fu cos  affascinato dalla «precisione ossessiva, calligrafica...l'ostinatezza da persiano, da cinese» di questi fogli, che gli propose di illustrare le *Poesie* di Ibn Hamdis, poeta arabo-siculo, nato a Siracusa, che, dall'esilio, canta la nostalgia della sua terra. La cartella, con cinque acqueforti, uscir  nel 1965 per le edizioni Prandstraller di Padova. In questo periodo Sciascia, durante i suoi frequenti soggiorni a Roma, non perde occasione per visitare lo studio di Caruso, in via Mario de' Fiori, dove stringe importanti sodalizi con Renato Guttuso, Fabrizio Clerici, Tono Zancanaro, Mino Maccari, Renzo Vespignani, Ugo Attardi e Carlo Levi, artisti ai quali lo scrittore si dedicher  attraverso numerosi scritti dagli anni Sessanta in poi.

In uno di questi incontri, Caruso coinvolge Sciascia nella presentazione della cartella *Vietnam-Libert *, pubblicata nel 1968, lo stesso anno in cui lo scrittore firma il testo per i *Disegni* dell'artista delle edizioni Carte Segrete.

Sempre nel 1968 Caruso pubblica *Manoscritto sulle meraviglie della natura*.

---

229 Citazione riportata da A. Motta, *Bruno Caruso pittore ...*, 2006, p. 39.

230 B. Caruso, *Storia di una amicizia....* 2009, p. 10

*Disegni e considerazioni sul mondo visibile*, a cui Sciascia dedica un elzeviro sull'«Ora» di Palermo. La natura è sempre stata al centro dell'opera di Caruso: dagli alberi agli insetti, agli istrici, ai gufi, ai falconi, alle civette. La domanda che si pone Sciascia è: che cosa divide Caruso dai “ragionamenti” di Goethe e Diderot, Galileo e Shopenauer? «Ma tra l'interpretazione della natura di Denis Diderot e questo manoscritto di Caruso c'è, a non dire altro, la bomba atomica: la nudità della natura può anche disvelarsi nella follia e nella morte, nell'orrore ultimo, nella distruzione dell'umano. Il che non impedisce a Caruso di perseguirla, di spiurla; e anzi alimenta la sua cupidità, la sua ossessione»<sup>231</sup>. Cosicché queste “considerazioni”, fatte di parole manoscritte e di disegni, alla maniera degli artisti rinascimentali, esprimono quell'angoscia e quel dolore, che trova eco negli scrittori della natura: da Leopardi ad Anna Maria Ortese.

Nel 1970 Sciascia dà vita alla collana “La civiltà perfezionata” per la Sellerio<sup>232</sup>, di cui Caruso sarà uno dei più regolari collaboratori, incidendo per lui ben undici lastre per altrettanti testi rari: *I veleni di Palermo*, *Pirandello*, *Spigolature nell'archivio della polizia austriaca di Milano*, *De falconibus et girofalcis*, *L'arabica impostura*, *Brillat-Savarin letto da Roland Barthes*, *Racine e Shakespeare*, *Lord Brummel e il dandismo*, *Ricordi della Corte d'Assise*, *H. B.*, *Completa e veridica istoria di Picasso e il cubismo*.

Gli scritti di Sciascia su Caruso di questo periodo, sotto forma di pensieri, di annotazioni, di “glosse critiche”, involgono l'universo politico e anche quel vasto “repertorio dell'intolleranza”, che l'artista documenta e illustra con la precisione di un entomologo soprattutto nei *Disegni siciliani* e in *Anatomia della società civile*<sup>233</sup>.

Di fronte a tale repertorio di disegni, che hanno come oggetto le tematiche più scottanti della fine degli anni Sessanta, quali il Vietnam, il neocapitalismo, il colonialismo, la mafia, la follia, il malcostume sociale – quello che Sciascia definisce

---

231 L. Sciascia, *Le meraviglie della natura scritte e disegnate da Bruno Caruso*, in «L'Ora», Palermo, 12 marzo 1969, p. 3.

232 “La civiltà perfezionata”, titolo che Sciascia trasse da un'espressione del moralista francese del Settecento Nicolas-Sébastien Roch, detto Nicolas de Chamfort, con l'intento di produrre libri che possano migliorare una società, perfezionarla; aveva la caratteristica di essere concepiti editorialmente come “pezzi d'artigianato”, con le copertine illustrate con incisioni appositamente realizzate, cfr. M. D'Alessandra, *Sciascia editore...*, 2001, p. 57.

233 Cfr. B. Caruso, *Disegni siciliani*, con un saggio di L. Sciascia, *Al modo d'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*, Palermo, Edizioni La Tavolozza, 1972; B. Caruso, *Anatomia della società civile. Cinquanta disegni acquerellati 1971-1972*, testi di G. C. Argan, R. Giammanco, L. Sciascia, Roma 1972.

“il processo di metamorfosi dell’uomo nella bestia” – lo scrittore giunge a sostenere che ogni “polemica su impegno o disimpegno diventa piuttosto inutile se non addirittura stupida” in quanto l’evidenza stessa, quasi “ripugnante” e impietosa dell’immagine, derivante dalla forte espressività e dal calligrafismo del segno di Caruso, risulta più eloquente di ogni sorta di discorso contenutistico<sup>234</sup>. E qui appare evidente un aspetto preponderante della visione sciasciana dell’arte, e cioè il potere narrativo delle immagini, la loro capacità di farsi testo eloquente, dove entrano in gioco, simultaneamente, aspetti semantici e aspetti stilistici.

Il capolavoro editoriale di Caruso, *Le giornate della pittura*, segna il culmine della riflessione critica operata da Sciascia nei confronti dell’amico. La Rizzoli volle che fosse proprio Sciascia a presentare questo libro autobiografico, che solo la memoria esercitata del pittore, in confronto con i grandi del passato (da Michelangelo a Caravaggio, da Tiziano a Vermeer, da Rembrandt a Goya), può dipingere con tanta minuziosa precisione, come se Caruso fosse stato testimone delle loro storie e delle loro inquietudini. Sciascia definisce questo gioco della memoria “provocante”. «La parodia, il paradosso, l’estravaganza, il contrappasso non si delimitano ed esauriscono nel singolo disegno e nel concatenarsi dell’uno all’altro. Si sente che ogni disegno potrebbe scomporsi e moltiplicarsi in tanti altri, di intelligenza sempre più sottile, di senso sempre più arduo»<sup>235</sup>.

Nella presentazione al libro di Caruso, *Le giornate della pittura* del 1981, Sciascia cita le *Proposte per una critica d’arte* di Roberto Longhi, schierandosi con lui nel voler riconsegnare la critica, e perciò la storia dell’arte, se non nel grembo della poesia, nel cuore di una attività letteraria.

In un memorabile saggio pubblicato nel gennaio 1950 dalla rivista *Paragone* – e significativamente in apertura al primo numero – Roberto Longhi avanzava, intessute di esemplari e vibranti aneddoti e citazioni, delle «proposte per una critica d’arte» volte ad affrancare ogni contemplazione, meditazione, ragguaglio e giudizio sulle opere d’arte, sugli artisti e sul corso della storia dell’arte dai legami e dai vincoli con un’idea, un sistema d’idee, una filosofia dell’arte e, conseguentemente, a riconsegnare la critica, e perciò la storia

---

234 Cfr. L. Sciascia, *Repertorio dell’Intolleranza*, in *Disegni di B. C.*, Roma, Edizioni Carte Segrete, 1968 (poi in *Bruno Caruso*, “Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura”, a. III, n. 12, 1990, p. 31).

235 L. Sciascia in B. Caruso, *Le giornate della pittura*, Milano 1981, p. 8.

dell'arte, se non nel «grembo della poesia», «nel cuore di una attività letteraria»<sup>236</sup>.

E, dopo aver definito lo scritto del critico come una sorta di “ora della verità” tardiva, entra nel merito ricordando i rimandi longhiani a Dante, al Vasari, all’Aretino, al Boschini, a Baudelaire, a Diderot, chiudendo poi con la sua riflessione sul valore critico non solo delle parole, della scrittura, ma anche dei gesti: il gesto di Rubens che acquista per il Duca di Mantova la *Morte della Vergine* di Caravaggio, il gesto di Giulia Ramelli che chiede il prezzo dell’*Olimpia* di Manet.

Attraverso il richiamo alla “rivendicazione” letteraria della critica d’arte di Longhi, Sciascia – che tuttavia, come si vedrà, se ne distacca nelle scelte stilistiche: infatti lo scrittore non userà mai un linguaggio ekfrastico – mostra di accostarsi idealmente alla tradizione degli scrittori d’arte del XVIII e XIX secolo. Nel 1984 Caruso incide tre lastre per il racconto *Il mare colore del vino* e un’acquaforte per l’intervista, pubblicata nel 1985, di Sciascia a De Chirico.

Le opere di Bruno Caruso hanno dato a Sciascia l’occasione di analizzare, da vero “chirurgo intellettuale”, la mentalità isolana, il modo di essere di una società. A suo avviso sono governate dalla passione ma in favore della ragione. Essenza della luce, del taglio di rendere alla realtà una surrealtà, tramite la luce e la linea, linea che genera forme e materia<sup>237</sup>.

Negli scritti su Bruno Caruso, infine, Sciascia coglie la dualità del siciliano che vive tra la seduzione della mente e quella del cuore, citando una riflessione di Eugenio D’Ors: “la ragione è anche una passione”. Dualità che, secondo lo scrittore, è peculiarità dei più grandi artisti siciliani, combattuti tra desideri di “fuga” dalla realtà siciliana e attrazione passionale verso la propria terra. Accadrà, come si è visto con Guttuso. Ma in Caruso Sciascia vede una “fuga” più complessa rispetto a quella di Guttuso: se la poetica del bagherese si muoveva all’insegna dell’impulsività sfociante nel “grido della passione” dell’uomo perennemente in rivolta, quella di Caruso, artista della realtà e della surrealtà insieme, si serve dell’occhio per andare al di là, in una direzione metafisica, aspetto che emerge per lo scrittore soprattutto nei disegni, dove il senso è costituito dalla parodia, dal paradosso, dal contrappasso,

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p. 9

<sup>237</sup> G. Saponaro, in D. Ribatti, *Leonardo Sciascia: un ritratto a tutto tondo*, con 12 disegni di Bruno Caruso, Schena editore, Fasano 1997, p. 87-88

all'insegna di una «intelligenza sempre più sottile, di un senso sempre più arduo. È uno scatenarsi di risposdenze, di analogie, un crollo di censure, di autocensure, di regole»<sup>238</sup>. L'ultima breve nota dello scrittore siciliano su Caruso è consegnata alla cartella del 1988, *Ficus*, simbolo sinistro della storia della Sicilia, che significativamente apre e chiude questa amicizia.

Un giudizio che chiarisce bene la posizione di Sciascia nei confronti dell'opera dell'amico nel quadro generale dei movimenti del Novecento emerge, infine, quando afferma che «in un serio bilancio dell'arte italiana, a conti seriamente fatti» l'artista palermitano risulta «a evidenza puntualmente avvertito e sincronizzato ai movimenti di più durevole effetto» e «più che sincronizzato, addirittura in anticipo»<sup>239</sup>.

### *Emilio Greco e la polemica con Brandi sulle porte del Duomo di Orvieto*

Nell'ambito degli interessi sciasciani per la scultura del Novecento un ruolo primario occupa indubbiamente la figura di Emilio Greco<sup>240</sup>, che lo scrittore conobbe e frequentò sin dai primi anni Cinquanta nell'ambiente romano e al quale dedicherà diversi scritti fino agli anni Settanta<sup>241</sup>. Una delle chiavi per comprendere l'attenzione di Sciascia per l'artista catanese è rappresentata da un lato, sul piano

---

238 L. Sciascia, Presentazione, in Bruno Caruso, *Le giornate della pittura*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-9; e in "L'Europeo", XXXVII, 45, 9 novembre 1981, pp. 130-133

239 L. Sciascia, *Repertorio dell'intolleranza...*, 1968, cit.

240 Figura tra le più rappresentative della scultura italiana del Novecento, inserito da Grasso tra gli "Indipendenti" del dopoguerra, Emilio Greco (Catania, 1913- Roma, 1995) si forma da un modesto scultore funerario a Catania. A venti anni si trasferisce a Roma per completare la sua formazione in accademia. Esordisce pubblicamente alla Quadriennale del 1939, dove riceve le prime attenzioni della critica per i ritratti in terracotta, intrisi di richiami all'arte arcaica ed etrusca sulla scia di esperienze martiniane e mariniane. Aspetti che abbandonerà nel dopoguerra, approdando a un monumentalismo in cui valori geometrici e spaziali si fondono in un armonioso rigore formale. Pur rimanendo distante dalla logica dei movimenti, Greco riesce a trovare una autonoma dimensione, esponendo in Europa, negli Stati Uniti e in Giappone. Nel 1956 vince il premio di scultura alla Biennale di Venezia (con catalogo della mostra curato da Giorgio Castelfranco), ed inizia a ricevere numerosi incarichi per la realizzazione di monumenti pubblici, tra cui il monumento a papa Giovanni XXIII in S. Pietro. Ricercato da noti collezionisti europei e americani, fu anche molto apprezzato dalla critica figurativa novecentesca, tra cui Franco Grasso, Carlo Ludovico Ragghianti, Enzo Carli, Valerio Mariani, Maurizio Calvesi e molti altri, come emerge anche dall'ampia antologia critica che ne curò Elio Mercuri per il numero monografico di "Galleria" dedicato allo scultore nel 1969. Su questo si rimanda al secondo capitolo, *infra*. Mentre per un inquadramento critico della figura di Greco, tra la ricca bibliografia esistente, si rimanda, in questa sede, almeno a: F. Grasso, *Ottocento e Novecento...*, 1981, pp. 221-222

241 Per gli altri scritti di Sciascia su Emilio Greco si rimanda all'Appendice I, *infra*.



figurativo, dall'innato classicismo che ne caratterizza la produzione scultorea (e soprattutto per il sintetismo tra tradizione e modernità) e, dall'altro, la posizione "indipendente" e autonoma rispetto ai dibattiti del dopoguerra tra realismo e astrattismo. Non va poi dimenticato il ruolo dello scultore nell'ambito della questione del dibattito teorico sulla scultura, inaugurato da Arturo Martini in un testo come *Scultura lingua morta* (1945)<sup>242</sup>. Dibattito che portò ad interessarsi all'opera di Greco alcuni tra i più eminenti critici e storici dell'arte del Novecento, tra cui Mariani, Ragghianti, Morisani, Castelfranco, Carli, Lavagnino, Pirovano – per fare solo qualche nome.

Il primo incontro tra i due, avvenuto a Roma nei primissimi anni Cinquanta<sup>243</sup>, è poeticamente descritto in uno dei primi scritti sciasciani sullo scultore siciliano:

Un giorno di marzo, di una luminosità primaverile, declinava ora in tristezza autunnale; d'un tratto illividita la specchiante sera, e la pioggia che appena bruniva sulle foglie nuove. E sotto la pioggia leggera, Greco, che ci era venuto incontro sulla via Nomentana, ci guidava al suo studio di Villa Massimo. Greco, sua moglie, la sua bambina; e il verde della villa, il tenue rosso di certi fiori: tutto sembrava sciogliersi nelle trepide tonalità dello Spadini familiare<sup>244</sup>. E le sculture, nella luce già gelida della vetrata, ebbero tra noi come un riverbero di intimità, di tersa gentilezza di ordine affettuoso<sup>245</sup>.

Sin dai primi scritti emerge l'attenzione critica di Sciascia per la particolare scelta autonomista di Greco nel quadro delle nuove tendenze astrattiste del dopoguerra, mostrando chiaramente una posizione sui fenomeni artistici contemporanei di carattere razionalista, in linea con i sostenitori, in ambito teorico,

---

242 Cfr. A. Martini, *Scultura lingua morta*, Venezia, Emiliana, 1945. Testo riedito, con note critiche, da Paola Barocchi, cfr. P. Barocchi, *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III, tomo II, *Tra neorealismo ed anni Novanta, 1945-1990*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 12-17

243 Emilio Greco fu scelto da Sciascia, inoltre, per l'illustrazione della prima edizione della sua unica raccolta di poesie, *La Sicilia, il suo cuore*, edita nel 1952 dall'editore romano Bardi, con una tiratura di centoundici copie, affiancata, appunto, dai disegni dell'amico. Cfr. L. Sciascia, *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952.

244 Non è casuale il riferimento ad Armando Spadini (Firenze, 1883 - Roma, 1925), noto pittore e illustratore, vicino all'ambiente del Caffè Aragno e del gruppo della rivista «Ronda», per la quale disegnerà, tra l'altro, il "tamburino" della copertina. Sciascia conosceva bene l'ambiente artistico romano di quegli anni, come attestano i suoi interessi per Emilio Cecchi, Alberto Savinio, e gli artisti del "ritorno all'ordine".

245 L. Sciascia, *Introduzione* (1951), in *Emilio Greco*, a cura di E. Mercuri, Roma, Il Cigno, 1971, p. 49

del figurativismo lirico, memore però dei valori tradizionali dell'arte antica – aspetto questo, che bene spiega la folta presenza di storici dell'arte nella fortuna critica dello scultore. Lo scrittore ne ammira, infatti, la «gagliarda semplicità» e l'«aureo silenzio» che permettono all'artista di svincolarsi «tra le camorre e le usure che con parassitario rigoglio vegetano sull'arte contemporanea» e operare una singolare sintesi in chiave di rinnovamento del *medium* scultoreo, «di quest'arte in cui ormai tanti si esprimono come in una lingua morta: vuota e risonante di raccapriccianti rifrazioni», riuscendo a elaborare compiutamente un linguaggio libero «costantemente fiducioso nell'umana continuità della scultura»<sup>246</sup>. Riflessioni queste, che fanno eco a quelle di Ragghianti, di pochi anni successive, che presentava la personale dello scultore del 1953 alla Galleria “La Strozzi” di Firenze<sup>247</sup>, definendolo: «staccato – non indifferente: è altra cosa – dai dibattiti attuali o contingenti della riflessione formale», aggiungendo, sul rapporto con la tradizione e la situazione dell'arte contemporanea:

Greco ha assimilato dalle esperienze della “forma pura” quanto gli era necessario all'espansione della sua personalità, ma serbandosi pienamente indipendente nella sua ricerca e nella sua attuazione, e serbandosi anche, anzi coltivando tutto ciò che gli deriva dalle sue origini e dalla sua propensione spontanea per alcune zone dell'arte antica. La situazione della cultura artistica in Italia, e i fortunati precedenti da Martini a Marini e a Manzù, gli hanno consentito questo esprimersi con libertà congeniale, senza doversi sentire isolato in un mondo ostile e incomprensivo<sup>248</sup>.

Nella lettura dell'opera di Greco, inoltre, Sciascia individua, come già era avvenuto per Guttuso e altri artisti, suadenti accostamenti di evocazione letteraria, non mancando di cogliere, soprattutto nelle sue figure femminili, quei caratteri

---

<sup>246</sup> *Ibid.*, p. 50

<sup>247</sup> La personale di Firenze, nella galleria La Strozzi di Palazzo Strozzi, diretta in quegli anni da Ragghianti, che lo presenta in catalogo, rappresentò una tappa importante nel percorso critico dell'artista; in quell'occasione espone sedici sculture (tra cui, *Fiorella*, 1949; *Erika*, 1952; *Testa d'uomo* 1951; *Pattinatrice* 1947; *Testa di fanciulla* 1947; *Bove* 1948, *Grande lottatore* 1948, *Testa Muliebre*, 1951; *Ritratto*, 1952) e molti disegni. Cfr. C. L. Ragghianti, *Presentazione*, in *Emilio Greco*, catalogo della mostra (Firenze, Galleria “La Strozzi”, maggio-giugno 1953), Firenze 1953, s.n.p. Il testo sarà poi riedito, non a caso, nel numero monografico del 1969 su Emilio Greco della rivista “Galleria”, diretta proprio da Sciascia (cfr. L. Ragghianti, *Emilio Greco*, in “Galleria”, a. XIX, n- 3-6, maggio-dicembre 1969, pp. 115-117). Su “Galleria” si rimanda al secondo capitolo, con relative appendici, *infra*.

<sup>248</sup> *Ibid.*, p. 117

“bioetnici” – come già per le madonne di Antonello da Messina – che riconducono l’immaginario di “tipi” umani dell’artista alla memoria della terra d’origine.

Se ne ha esempio nella descrizione della celebre *Donna seduta*, che riscosse, tralaltro, grande successo di critica alla Biennale di Venezia del 1956<sup>249</sup>. Una breve citazione:

È la terracotta della «Donna seduta»: «La Chiromante», come lo scultore la chiama. Una figura tranquilla, che porta dentro come una ieratica astuzia: non la chiromante di città: piuttosto l'indovina, la veggente, dei piccoli centri siciliani. Con quale verità Greco ha saputo coglierla e fissarla nell'arte sua! e con quale forza si ferma nella nostra memoria: così piccola, così perfetta, così carica di mistero; immobile, tranquilla: una sibilla verghiana<sup>250</sup>.

Il rapporto con la Sicilia nell’opera dello scultore, per Sciascia, passa inevitabilmente attraverso la grande tradizione della scultura classica isolana, in una linea continua che va dalla Venere Landolina di Siracusa alla cultura tardo quattrocentesca dei Gagini e di Laurana, e persino a quella rococò di Serpotta.

In uno scritto del 1969, ripercorrendone le tappe stilistiche, infatti, risale all’infanzia dell’artista e ha «la sensazione che egli abbia scoperto la scultura dentro quel teatro che a Catania è la vita», poi al museo di Siracusa dove è la Venere di Landolina, e a Palermo col Laurana, i Gagini, il Serpotta: «se ancora cerchiamo quello che ci appartiene, un rapporto sicuro con le cose, l’armonia, l’accordo con noi stessi, la bellezza, l’amore, le sculture di Emilio Greco splendidamente si dispiegano a darci la misura del mondo»<sup>251</sup>. Secondo Sciascia l’essenza dello stile di Emilio Greco trae linfa dalla scultura siciliana, da quella greca, da quella rinascimentale, stabilendo il collegamento con l’antico «attraverso una visione del mondo essenzialmente erotica, di armonia erotica, la cui sorgente è il corpo della donna»<sup>252</sup>. Interessante, al riguardo, il collegamento della “saggezza erotica” espressa nella

---

249 Nel 1956 Greco sarà vincitore del Gran Premio della Scultura alla “XXVIII Biennale di Venezia” dove espone la *Bagnante* n.1 che gli vale l’assegnazione del premio (e l’acquisto da parte della Galleria Nazionale d’Arte Moderna di Roma) e inoltre, *Fiorella*, (terracotta), *Figura seduta*, e altre importanti opere scultoree.

250 L. Sciascia, *Introduzione* (1951), in *Emilio Greco...*, 1971, p. 51

251 L. Sciascia, *Emilio Greco*, in «Galleria», anno XIX, n. 3-6, 1969, pp. 193-202. Questo aspetto è colto anche da Franco Grasso nel suo affresco della cultura figurativa novecentesca in Sicilia, cfr. F. Grasso, *Ottocento e Novecento...*, 1982, p. 222

252 *Ibid*, p. 201

scultura di Greco con quella di Boucher nel Settecento. E, inoltre, sul piano letterario, il gusto per una visione “erotica” – continua lo scrittore - Greco la assimila nella Catania di Brancati, città-teatro dell’eros<sup>253</sup>. Sempre nello stesso scritto, infine, Sciascia riconduce Greco alla migliore tradizione scultorea italiana del Novecento, da Arturo Martini a Perez, il cui valore consiste nell’aver «saputo operare un collegamento vitale con l'antico»<sup>254</sup>.

Fin qui, alcuni spunti critici, tra i tanti disseminati nelle diverse presentazioni fino agli anni Settanta, della visione sciasciana sui colti richiami della scultura dell’artista, che si colloca generalmente sulla linea della coeva critica sullo scultore...

Un versante, invece, molto significativo – nel quale Sciascia assunse un ruolo non superficiale – è quello delle polemiche che alcuni monumenti pubblici di Greco scatenarono nello scenario artistico, ma con riflessi anche sul piano politico, del Novecento.

Un primo esempio di queste problematiche è dato dallo sferzante dibattito generatosi attorno al concorso per il Monumento a Pinocchio a Pescia, indetto nel 1951. La giuria, composta da Giacomo Manzù, Italo Griselli, Franco Gentilini, Enzo Carli e Giovanni Michelucci, tra le proposte di Venturino Venturi, Renato Baldi, Lionello De Luigi ed Emilio Greco, scelse il bozzetto di quest’ultimo<sup>255</sup>. A tale scelta seguì, nelle principali testate giornalistiche e riviste del tempo quali “Domenica del Corriere”, “La fiera letteraria”, “Momento sera”, “Il popolo”, “La gazzetta del Mezzogiorno” e “Sele Arte”, una campagna di dissenso alla quale aderirono critici come Carlo Tridenti, Leonardo Borgese, Alessandro Parronchi e Giovanni Mosca. Nel dibattito si schierarono in favore dello scultore siciliano autorevoli figure, tra cui Fortunato Bellonzi (massimo critico dell’artista), Michele Biancale, Carlo Ludovico Ragghianti, Emilio Lavagnino, Giancarlo Vigorelli, Silvio d’Amico e Luigi Carluccio. La vicenda non passò inosservata neanche alla critica siciliana, che attraverso l’ambiente nisseno della rivista “Galleria”, diretta da Leonardo Sciascia dal 1950, intervenne addirittura con una breve monografia, edita nel 1954

---

253 *Ibid.*, p. 202

254 *Ibid.*, p. 203

255 Dopo anni di polemiche, il monumento sarà ultimato e collocato nella piazza di Pescia soltanto nel 1956, inaugurato dal Presidente della Repubblica.

dall'omonimo editore e curata dallo stesso scrittore, dove veniva ricostruita l'intera polemica col noto taglio antologico proprio del periodico<sup>256</sup>.

La prefazione dell'editore – nella quale non è da escludere un indirizzo dello stesso Sciascia – poneva i termini del dibattito oltre che sul piano figurativo, anche su quello politico – si pensi, naturalmente alla fase politica attraversata dal paese in quegli anni, continuamente dibattuta sui due fronti.

Non senza significato è peraltro il fatto che i due estremi politici di casa nostra si siano, come suol dirsi, toccati anche in questo caso.

Non che tutte le avversioni siano state mosse dal sentimento di lesa pinocchismo, o di lesa patria, o di lesa verità (ma quale verità?): e ne diamo qualche esempio; ma prevalentemente l'avversione al bozzetto di Greco si è spostata su un terreno extra-artistico.

Non staremo anche noi a dire le nostre ragioni in favore del monumento: vogliamo soltanto, in questa breve antologia di giudizi estratti da centinaia di articoli apparsi su riviste e giornali italiani e stranieri, dare col caso del monumento di Greco un esempio di quella che è la condizione sociale dell'arte contemporanea; oltre, si capisce, a volere illustrare le qualità di un'opera che veramente fa onore alla moderna scultura italiana<sup>257</sup>.

Tra i diversi interventi in difesa del bozzetto di Greco risulta interessante, in questa sede, quello di Ragghianti su «SeleArte», rivista diretta dallo stesso da 1952 al 1966<sup>258</sup>. Nell'articolo, apparso nel 1954, nella rubrica delle «Pagine critiche di corrispondenza del Camillo», lo storico rispondeva alla domanda provocatoria di un lettore sulla mancata presa di posizione del periodico sulla vicenda – facendo perno sulle precedenti battaglie della rivista contro la proliferazione di monumenti moderni nelle piazze storiche italiane -, affermando:

---

256 L. Sciascia, *Il Pinocchio di Emilio Greco*, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1954. A tale monografia seguirà, quattro anni dopo, quella più approfondita di Bellonzi e Mariani, cfr. *Il Pinocchio di Emilio Greco*, testi di F. Bellonzi, V. Mariani, Roma, De Luca, 1958

257 *Ibid.*, p. 6

258 Sul periodico «SeleArte» si veda almeno: G. Carlo Sciolla, *La critica d'arte...*, 1995, p. 354; V. Fagone, *SeleARTE : architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriale, arti delle visioni ; indice generale 1952 – 1966*, Reprint informatico in DVD, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2003; S. Bottinelli, *Dalla teoria alla pratica: la nascita di "seleARTE"*, in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat, A. Pinelli, Roma, Carocci, 2007, pp. 179-188; S. Bottinelli, *L'Italia a confronto con il mondo: modelli internazionali di gestione della cultura sulle pagine di "seleARTE"*, in «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 401-456; M. Negrini, *Il progetto di "seleARTE" nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss*, in *Annali di critica d'arte*, 4, 2008, pp. 355-399; S. Bottinelli, «seleArte» (1952-1966) una «finestra sul mondo», Pisa, 2010

La nostra opinione sui monumenti pubblici resta tale e quale: cioè, noi pensiamo che invece di monumento oggi e per lungo tempo si debbano erigere in Italia, quando si voglia commemorare qualche grand'uomo o qualche gran fatto, opere pubbliche (...) come scuole, ospedali, ambulatori, farmacie civiche, biblioteche di quartiere, gallerie e musei. [...]

Ci sono, tuttavia, delle eccezioni: e il "il monumento a Pinocchio" a noi sembra che si ponga proprio fra queste (...) L'aver saputo trasfigurare un burattino meccanico e dinoccolato, essenzialmente privo di forma e di ritmo, e per di più consacrato in un'immagine fissata e tramandata in una forma o meglio in uno schema aneddotico e insignificante, in questa bella trama spaziale, insieme armoniosamente chiusa e ricca di leggeri, tentacolari ritmi, in queste forme di visione così personali nella loro ironia sottile e contenuta, è senza dubbio fatto eccezionale, piuttosto che riuscito o felice<sup>259</sup>.

Si tratta di un esempio che rende bene la situazione dei dibattiti artistici del dopoguerra, condotti anche sulla falsariga delle questioni sociali, piano che accomuna, come si è visto in questo caso, una certa frangia di critici, storici dell'arte e, non ultimo, anche di intellettuali e scrittori italiani, tra i quali Sciascia rappresentò un esempio non marginale.

Tra i dibattiti del secondo Novecento in Italia, molto significativo fu anche quello che si instaurò, in particolare tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, sulla problematica dell'innesto del moderno nell'antico attraverso la realizzazione di nuove porte bronzee per le principali cattedrali italiane. Al riguardo, celebri sono i casi di Giacomo Manzù per San Pietro a Roma, di Luciano Minguzzi per il Duomo di Milano, di Francesco Messina per il Duomo di Siena e, non ultimo, quello di Emilio Greco per il Duomo di Orvieto<sup>260</sup>.

In modo particolare quest'ultima – per rimanere nel tema degli interventi di Sciascia su Greco - segnò una lunga e accesa polemica, dibattuta nelle principali cronache giornalistiche nazionali, tra sostenitori della contaminazione tra antico e moderno e oppositori intransigenti.

Tra gli oppositori i membri dell'Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti e alcuni studiosi, tra cui Cesare Brandi e Mario Salmi. Tra i favorevoli, invece,

---

259 C. L. Ragghianti, in "SeleArte", gennaio-febbraio 1954, pp. 24-25.

260 Sulle porte del Duomo di Orvieto cfr. Emilio Greco. *Le porte del duomo di Orvieto*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei, 1994.

numerosi e autorevoli critici e scrittori, tra cui Ragghianti<sup>261</sup>, Giannelli<sup>262</sup>, Dragone<sup>263</sup>, Valsecchi<sup>264</sup>, Guzzi<sup>265</sup>, Della Pergola<sup>266</sup>, Giunta<sup>267</sup>, Zampetti<sup>268</sup> e Sciascia<sup>269</sup>. La commissione consultiva del concorso era composta da Bruno Molajoli (Direttore Generale alle Belle Arti), Emilio Lavagnino (Soprintendente del Lazio), i critici Fortunato Bellonzi, Ennio Francia ed il Presidente dell'Opera del Duomo.

I termini essenziali della polemica, rileggendo il florileggio dei numerosi articoli dell'epoca, si possono così riassumere: da un lato gli oppositori sostenevano l'incompatibilità del linguaggio moderno di Greco con l'assetto gotico della facciata del Maitani del Duomo di Orvieto, sulla base di aspetti sostanzialmente di carattere percettivo e strutturalista (Brandi) e su quella di un certo anacronismo storico (Salmi); dall'altro, le numerose voci favorevoli basavano il loro consenso principalmente su aspetti stilistici (Ragghianti, Bellonzi, Sciascia, Della Pergola e altri) e sulla constatazione che nei casi precedenti (Milano, Siena, Roma, Palermo) non vi fossero stati, come nel caso di Orvieto, dissensi della stessa entità. Non è da escludere, tuttavia, che nelle contestazioni degli oppositori, al di là delle motivazioni esteriori, teoriche e ideologiche, si celassero anche ragioni e interessi di carattere privato (quali risentimenti o rivalità personali, o gelosie).

Ma in questa sede, per rendere il tenore della polemica, ci limitiamo a citare alcune tra le più significative: quella di Ragghianti, di Brandi, di Sciascia e dello stesso Greco.

Uno dei primi ad intervenire sul dibattito, nelle pagine della sua «SeleArte», fu Carlo Ludovico Ragghianti, che nel 1963 scrisse un breve ma ferrato elogio stilistico delle porte orvietane, dove, dopo aver ricordato l'intelligenza dei modi classici e colti dello stile dello scultore siciliano<sup>270</sup>, afferma:

---

261 C. L. Ragghianti, *La Porta orvietana*, in «Selearte», maggio-giugno 1963

262 Cfr. S. Giannelli, *Le nuove porte di Emilio Greco per il duomo di Orvieto*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969, pp. 177-179

263 Cfr. A. Dragone, *Greco ha fuso antico e moderno nelle porte del duomo di Orvieto*, in *Ibid.*, pp. 183-186

264 Cfr. M. Valsecchi, *Le porte della discordia non offendono Orvieto*, in *Ibid.*, pp. 187-190

265 Cfr. V. Guzzi, *Guerra calda a Orvieto per le porte del Duomo*, in *Ibid.*, pp. 191-192

266 Cfr. P. Della Pergola, *Le porte di Greco segregate a Orvieto*, in *Ibid.*, pp. 214-216

267 Cfr. F. Giunta, *Emilio Greco ad Orvieto*, in *Ibid.*, pp. 217-219

268 Cfr. P. Zampetti, *Le porte vietate*, in *Ibid.*, pp. 227-230

269 Cfr. L. Sciascia, *Le porte contestate*, in «Il Corriere della Sera», 23 settembre 1970, Milano, p. 3.

270 Lo studioso lucchese più volte si era occupato di Emilio Greco negli anni Cinquanta – e anche oltre – nel seno dei suoi interessi per la scultura del Novecento posta in relazione stilistica con la tradizione classica e rinascimentale. In questo filone rientrano anche gli studi su Giacomo Manzù e

La Porta orvietana è un esempio, nel suo insieme e nei singoli pannelli, del gusto estremo, della contenutezza, del senso delicato delle relazioni. Senza rinunciare a nulla che fosse essenziale alla sua espressione, egli l'ha meditata (come sempre tutti i veri artisti hanno saputo fare) con lo spazio, con l'ambiente, con le visuali, con i precedenti entro i quali l'opera dovrà essere inclusa. Per ciò il bassorilievo che va sino all'incisione, per ciò il sensitivo stacco isolante delle parti figurate dall'inquadratura architettonica, per ciò il ritmo generale della composizione e delle singole scene, calcolato secondo rapporti tra altezza e larghezza che si associano senza dissenso a quelli già esistenti. Tutte le rappresentazioni obbediscono a un sottostante od emergente reticolato ritmico, che si traduce anche in una sorta di tassellatura plastica e grafica, la quale porta una vibrazione emanante, ma che ha una proiezione rigorosamente raccolta sullo spettatore. A questo fuoco si volgono le scene che possono così avere un'intensità ormai donatelliana di composizione, senza evadere e invadere l'architettura intorno, anzi concentrando la loro energia impressiva<sup>271</sup>.

Su una posizione divergente si colloca, tra le autorevoli firme degli oppositori, quella di Cesare Brandi che, con un lungo e polemico scritto – dove emerge una rigida critica alla proliferazione di opere moderne nei centri storici «per beneficio di congreghe o di banche onnipotenti» - incentrato principalmente su basi teoriche di carattere fenomenologico e strutturalista, controbatteva la tesi della compatibilità stilistica delle porte moderne sulla struttura architettonica della facciata del Duomo orvietano<sup>272</sup>. Qualche spunto:

Così una facciata è fatta per essere veduta in una sola occhiata, e se nella sua struttura riceve all'improvviso un arresto o una contraddizione, non solo viene a soffrirne in quel punto, ma in tutto l'insieme.

[...] Ma ad Orvieto, anche senza critica strutturale, lo vedevano anche gli orbi che il

---

altri maestri del XX secolo. Per gli scritti di Ragghianti su Greco, oltre alla citata presentazione della mostra di Firenze del 1953, che sarà poi ristampata nella rivista di Sciascia ("Galleria", cfr. Appendice II, *infra*) si annoverano almeno: cfr. C. L. Ragghianti, *Emilio Greco, disegni e grafica: a Emilio Greco per il suo anniversario*, in «Critica d'arte», n.s., XX, 1973, 131/132, pp. 3-40; C. L. Ragghianti, *Emilio Greco: sculture 1948-1979*, catalogo della mostra nazionale d'antiquariato di Torino, Torino, Editris, 1987; C. L. Ragghianti et al., Manzù, Moore, Lipchitz, Greco, Firenze, Le Monnier, 1974. Sugli studi dell'opera di Manzù, fondamentale rimane la sua monografia del 1957 (cfr. C. L. Ragghianti, *Giacomo Manzù scultore*, Milano, Edizioni del Milione, 1957) dove oltre alla definizione della poetica dello scultore si evidenziano i ricorsi alla scultura greca arcaica, i rapporti con Picasso, Rodin e la scultura italiana del '400.

271 C. L. Ragghianti, *La Porta orvietana...*, 1963

272 C. Brandi, *Greco ad Orvieto* (1970), in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 401-404.



massimo rilievo era stato dato, e intenzionalmente, ai larghi e grandi pilastri, incaricati di offrire una specie di biblia pauperum in bassorilievo. Codeste larghe pagine avoriate, concepite in stile quasi miniaturistico proprio per non frenare alla base lo slancio verticale dei pilastri splendenti, che puntano al cielo, mi si perdoni il neologismo, come missili, non ammettevano la possibilità di inserire, all'interno degli strombi immani dei portali, altra cosa che non fosse una battuta d'arresto, una sospensione dal fitto luminismo che veste la facciata intera.

Contrariamente all'esperienza francese (e se ce n'è di esperienza francese ad Orvieto!) dove è negli strombi dei portali che si concentrano gli episodi plastici, qui gli strombi rappresentano solo il modularsi dell'interno della facciata per ricongiungersi all'interno della Chiesa. Non costituiscono il cannocchiale per vedere una porta scolpita, ma proprio il cono visivo per mettere a fuoco la porta come ingresso e non come cesura, la porta in quanto si apre e non quella in quanto si chiude. [...] le porte di Greco costituiscono un arresto, una zavorra intollerabile. E soprattutto quella centrale, dal modulo senza confronti nell'ambito della facciata, dai grossi volumi come pani mal lievitati che negano in una sola volta e la filigrana dei pilastri e il tremulo infittirsi di ombre e luci dello strombo. Fosse pure, e non lo è, quella grande opera d'arte che qualche imprudente sostiene, sarebbe sempre un errore imperdonabile avercela messa e lasciarcela<sup>273</sup>.

Nell'accesa polemica, quasi simultaneamente nelle pagine del "Corriere del Ticino" e del "Corriere della Sera", era intervenuto anche Sciascia, con due scritti analoghi piuttosto polemici nei confronti dello storico senese, ma non privi, tuttavia, di sfumature ironiche – come era nel suo stile.

Nel primo, dal titolo *Le porte del Duomo di Orvieto*, Sciascia dava il suo parere sulle porte di bronzo realizzate a Roma dallo scultore catanese e consegnate fin dal 1964 a Orvieto, dove furono accantonate sei anni a causa delle forti opposizioni. Sciascia, basandosi su analisi stilistiche (l'armonia delle figure fermate nel bronzo da uno scultore votato al classicismo e alla bellezza), scrisse subito : «A me le porte di Greco piacciono». Poi articolò il suo giudizio e fece riferimento ai «numerosi esperti» intervenuti nella disputa, concludendo, a sorpresa: «E per una volta mi trovo d'accordo con "L'Osservatore Romano", che mettere le porte a una chiesa non è

---

273 *Ibid.*, p. 404. La problematica dell'inserimento di opere moderne nei centri storici sarà un caposaldo della critica brandiana, emerso già nella sua *Teoria del Restauro* e ribadito più volte in altre occasioni, cfr. *L'inserzione del nuovo nel vecchio*. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin, 1967, Band III, pp. 318-322. (riedito in *Struttura e architettura*, 1967, 1971)

faccenda da lasciare esclusivamente agli esperti»<sup>274</sup>.

Molto più acuto l'articolo del "Corriere della Sera", intitolato *Le porte contestate*, costruito sapientemente e attraverso una scrittura tanto affilata quanto pungente<sup>275</sup>.

Sin dall'esordio lo scrittore chiarisce di non voler entrare nel merito della questione - «Non voglio e non posso: che gli «addetti ai lavori» facilmente mi terremoterebbero addosso strombi architravi e cuspidi, e le stesse porte di Emilio Greco finirebbero con lo schiacciarmi» - ma, ricordando che anche le teorie per quanto «qualificate» degli studiosi sono pur sempre «opinioni» e in quanto tali soggette a mutare o a rovesciarsi nel tempo, afferma:

Ma chi «qualificato» non è, e segue da lontano lo scontro, si pone una domanda abbastanza ovvia, abbastanza legittima: perché ora e per Orvieto e non ieri per Siena, Roma, Milano, Palermo? Non c'è, sotto lo scontro delle opinioni irriducibili, il giuoco tutto italiano del «caso per caso», del «caso particolare», delle «eccezioni» che salvano sempre la regola nel senso che permettono di rispolverarla nel caso non vogliamo consentire ad una «eccezione» ancora?<sup>276</sup>

La critica lucidamente era rivolta principalmente a Cesare Brandi, il quali nei precedenti concorsi, rispetto a quello di Orvieto, si erano mostrati più clementi.

Ma rivolgendosi a Brandi, pur non rinnegandone la stima come studioso e per le importanti battaglie condotte in difesa dei beni culturali - «Cesare Brandi sa quale ammirazione ho per la sua opera e quale rispetto per le sue opinioni (...) lui che tanto a lungo è stato a Palermo, e con tanta acuta vigilanza sulle testimonianze d'arte e di storia che nella città sopravvivono» - si chiede come mai non intervenne nel 1961 quando furono realizzate le porte bronzee - «in cui si vede la storia sacra mimata nel gusto del Crazy horse» - della facciata della Cattedrale di Palermo. E, più avanti, rincarando la dose – e concedendosi anche una punta di sciovinismo regionalistico, dichiara:

Brandi non può non riconoscere che ben altra dignità hanno le porte di Greco rispetto

---

274 L. Sciascia, *Le porte del Duomo di Orvieto*, in "Corriere del Ticino", Lugano, 12 settembre 1970

275 Cfr. L. Sciascia, *Le porte contestate*, in "Il Corriere della Sera", 23 settembre 1970, Milano, p. 3.

276 *Ibid.*

a quelle della cattedrale di Palermo. E dunque: perché allora il silenzio e oggi l'avverso clamore? O la cattedrale di Palermo si può anche buttare in pasto ai cani, e soltanto quella di Orvieto merita furor di difesa? Per il mio gusto (e senza ombra, è il caso di dire, di campanilismo) la cattedrale di Palermo, e specialmente nella facciata che ha avuto le nuove porte, è più bella di quella di Orvieto: in quella di Orvieto ci trovo come un di più, mi si permetta l'irriverenza, di pasticceria. È un'impressione soggettiva, e la do senz'altro per sbagliata. Ma penso non sia del tutto soggettiva l'opinione che la cattedrale di Palermo andava difesa come oggi quella di Orvieto. Tra l'altro, una battaglia fatta allora, vinta o persa che fosse stata, oggi costituirebbe un precedente importante, per coloro che avversano le porte di Greco. Dov'era, allora, la commissione ministeriale? Chi c'era? Chi occupava la cattedra di storia dell'arte nell'Università di Palermo? Queste cose il pubblico ha diritto di saperle<sup>277</sup>.

Domanda alla quale non tardò di rispondere puntualmente lo studioso che, con un articolo altrettanto pungente che ribatteva colpo su colpo le sferzanti critiche dello scrittore, sempre nelle pagine del “Corriere della Sera”, puntualmente rispondeva:

In quanto a Palermo, anche qui spiace sentire il raffronto improponibile fra la facciata di Orvieto e quella quasi invisibile di Palermo, oltre a ciò mediocre e aduggiata da un campanile dal coronamento gotico del tutto fasullo. Ma la porta è orribile, non c'è dubbio, anche se non si trova a contatto di altre sculture ed eccelse, come invece accade a Orvieto. Ed io seppi della porta solo quando sgradevolmente la vidi in opera, non prima, che certo il Cardinale Ruffini non era uomo da sottoporsi a pareri o censure, né i Soprintendenti di allora erano da tanto. Non credo perciò che la questione sia mai stata sottoposta al Consiglio Superiore, né certo lo fu quando io ne facevo parte. Altrimenti non avrei mancato di alzare la voce, sia pure inutilmente come a varie riprese per Cefalà Diana e tante altre sicule battaglie perdute, perché il fatto di essere divenuto professore all'Università di Palermo non mi aveva reso, in loco, né più autorevole né più ascoltato di quanto non lo fossi come componente del Consiglio Superiore<sup>278</sup>.

La polemica, che tuttavia non scalfì più di tanto la stima reciproca tra i due – come attestano i numerosi riferimenti a Brandi negli scritti sull'arte di Sciascia – si

---

<sup>277</sup> *Ibid.*

<sup>278</sup> C. Brandi, *Due punti (replica di Cesare Brandi a latere)*, in “Il Corriere della Sera”, 23 settembre 1970, p. 3.

chiudeva nel 1970 proprio con questi ultimi articoli e con l'inaugurazione delle porte bronze nel Duomo di Orvieto<sup>279</sup>.

Tale vicenda, dimostra quanto lo scrittore fosse legato allo scultore catanese, come attesta anche il numero monografico di "Galleria" a lui dedicato nel 1969<sup>280</sup>. Ma è anche un ulteriore esempio del suo interventismo, con toni a volte "regionalistici", su fatti riguardanti artisti siciliani, senza indugi reverenziali – come si è visto in altri casi - nei confronti della critica specialistica.

### *"Stendhalismo" e dintorni: Savinio, Clerici e altri*

Nell'ambito dell'arte novecentesca, come si è visto, a partire dagli anni Cinquanta, il gusto sciasciano si muove prevalentemente nel quadro di un figurativismo di fondo, pur nelle diverse declinazioni stilistiche e contenutistiche rappresentato da figure come Greco, Guttuso, Migneco, Gianbecchina e Caruso. Può stupire, in un quadro di riferimento tale, scoprirlo appassionato a filoni storicamente inquadrati nell'alveo del surrealismo o della pittura metafisica (Savinio) o del neo-surrealismo (Clerici)<sup>281</sup>. Anche se l'autore non mancherà di esprimere il suo giudizio

---

279 Quale ultima considerazione sulla polemica, infine, si inserisce anche il ricordo autobiografico dello stesso Greco, che riportiamo nei suoi tratti salienti: «Non voglio qui rivangare le ragioni della polemica che imperversava alla fine del '64, senza esclusione di colpi tra i denigratori ed i sostenitori, e per quanto io fossi confortato dal giudizio di tante voci illustri, italiane e straniere, non riuscivo a capire come possa essere una colpa non far parte di gruppi o di cricche che, prima o poi, te la fanno pagare. Questo pensavo, conoscendo i retroscena di risentimenti e ambiguità che erano state la vera causa della polemica e non avevano niente a che vedere con il giudizio sereno, anche se negativo, che ritengo meritasse la mia opera. [...] Per concludere, voglio citare soltanto il nome dello storico Mario Salmi che sosteneva la tesi antistorica della impossibilità di inserire un'opera contemporanea o moderna in un contesto antico, e si dava la zappa sui piedi perché proprio lui era stato presidente di una commissione che aveva avallato l'inserimento di porte moderne nel Duomo di Siena, Cattedrale coeva a quella di Orvieto, con opere di Donatello e Giovanni Pisano proprio sulla facciata. E allora?» (Cfr. E. Greco, *Qualcosa di me*, in *Le porte del duomo di Orvieto...*, 1994, p. 30)

280 Cfr. Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Emilio Greco, XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969. Per il numero monografico su Greco si rimanda al capitolo successivo e agli indici della rivista, cfr. Appendice II, *infra*.

281 Ad onta della vasta bibliografia esistente su Savinio e Clerici, ci si limita, qui, a citare solo alcuni testi di carattere generale sulle due figure, demandando alle note successive gli studi specifici relativi ai singoli aspetti affrontati in relazione al presente studio. Per il pensiero di Savinio in merito alla pittura metafisica, si rimanda all'edizione dei suoi scritti sull'arte (cfr. Alberto Savinio. *La nascita di Venere. Scritti sull'arte*, a cura di G. Montesano, V. Trione, Milano, Adelphi, 2007) e al testo autobiografico del 1949 (A. Savinio, *La mia pittura*, E.P.I., Milano 1949). Sulla sua opera pittorica, fondamentale rimane il catalogo generale curato da Vivarelli, cfr. *Alberto Savinio, catalogo generale*,

teorico in merito - come si vedrà più avanti -, tali categorie storiche porterebbero fuori strada nel tentativo di comprendere il suo legame con i due pittori. La chiave di lettura di questo rapporto – fornita dallo stesso Sciascia – è rappresentata fondamentalmente dallo *stendhalismo*<sup>282</sup>, consistente in genere nella viscerale passione per l'arte e la tradizione italiana, nel criticismo ironico, nell'universalismo eclettico, nel vitalismo, nel gusto per i viaggi, nel dilettantismo<sup>283</sup>. Visti in quest'ottica, attraverso il loro modo di essere artisti - «poiché non si può parlare di un pittore senza toccare intrinsecamente il suo modo di essere pittore»<sup>284</sup> - Savinio e Clerici assumono una connotazione critica differente dalla consueta visuale storiografica in cui è circoscritta la loro produzione artistica. Interesse che, va ricordato, si muove simultaneamente in ambito letterario e artistico<sup>285</sup>. Una prima chiave interpretativa dello stendhalismo che accomuna i due artisti, è rappresentato, per lo scrittore, dal concetto di “leggerezza”:

La leggerezza di Savinio, la leggerezza di Clerici, la leggerezza di Stendhal. Cioè la libertà, la spregiudicatezza, l'ironia, il non prendersi sul serio, il giuoco dell'intelligenza e il non stare ad altro giuoco che a questo, dell'intelligenza – in cui entra il giuoco dei sentimenti, delle passioni: l'amore, l'ambizione, il fare e il non fare; e insomma, nella sua totalità e

---

a cura di Pia Vivarelli, Milano, Electa, 1996; mentre sul suo legame, in senso esteso, con altri esponenti della pittura metafisica, cfr. M. Calvesi, *La metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982.

282 Generalmente, come noto, con la formula stendhalismo si individua una forma mentis o un *modus vivendi* (e a volte l'uno e l'altro contemporaneamente) entro il quale rientrano diverse e innumerevoli - tanto quanto lo furono quelle di Stendhal - declinazioni comportamentali e di spirito in seno alla letteratura, all'arte, e alla cultura *tout court* europea dal 1842 ad oggi, riconducibili al pensiero dello scrittore francese. Su Stendhal e l'Italia nei diversi ambiti culturali, cfr. Arrigo Beyle "romano" (1831 - 1841): *Stendhal fra storia, cronaca, letteratura, arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 24 - 26 ottobre 2002), a cura di M. Colesanti, Roma Edizioni di Storia e Letteratura, 2004. Mentre, su Stendhal critico d'arte, si veda, almeno: G. G. Lemaire, *Stendhal e la pittura: uno scrittore prestato alla critica*, in "Art e dossier", XVII, 2002, 178, pp. 22-26.

283 Tra gli studi su Stendhal in relazione allo stendhalismo italiano si veda: L. Foscolo Benedetto, *Arrigo Beyle milanese: bilancio dello stendhalismo italiano a cent'anni dalla morte dello Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1942.

284 L. Sciascia, Presentazione, in Mario Bardi, catalogo della mostra, Galleria Trentadue, Milano, 1967, s. n. p. [testo ristampato in Mario Bardi, catalogo della mostra, Galleria La Robinia, Palermo, 1968, s.n.p.; *Artisti di Sicilia*, catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Palermo 1968, s. n. p.; *Mario Bardi. Opere 1960-1990*, catalogo della mostra, Albergo dei Poveri, Palermo 1993, p. 87]. Sciascia esprimerà questo concetto in più occasioni, mostrando di essere interessato alla dimensione intellettuale e umanistica in cui si muove un artista, valutandone il modo di essere, il pensiero, la visione, conferendo alla pittura pari dignità della letteratura e della poesia.

285 Un recente studio specialistico di Carmelo Spalanca ha messo accuratamente in luce i caratteri letterari del rapporto di Savinio con il “dilettantismo” attraverso la visione sciasciana, cfr. C. Spalanca, *Alberto Savinio ovvero l'elogio del dilettantismo*, in Id., *La metamorfosi dell'artista. Leonardo Sciascia dalla narrativa alla saggistica*, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 145-162.

molteplicità, la vita<sup>286</sup>.

Savinio è apprezzato da Sciascia per il richiamo alla “memoria”, seppur mediato dalla pittura metafisica, presente nelle opere caratterizzate da un certo arcaismo insieme storico e geologico, attraverso l'accostamento incongruo di frammenti di statue, di edifici, di arredi (opere quali *Le rêve du poète*, 1927: coll. priv.), che assumono una dimensione insieme ironica e melanconica<sup>287</sup>. Clerici, amato come pittore, incisore e illustratore, lo affascina per un certo “citazionismo” colto nei confronti della tradizione (per dipinti come *La grande confessione palermitana*, 1954). Il *feel rouge* che lega i due nell'interesse di Sciascia è rappresentato, oltre che dalla concezione stendhaliana della vita, anche dal fine intellettualismo in chiave classicistica (con toni di arcaismo o di gusto archeologico, ma in un'ottica prettamente italianista), aspetto che li contraddistingue rispetto ai principi più diffusi del movimento surrealista europeo. D'altronde, Sciascia aveva spiegato il suo disinteresse per il Surrealismo francese (che lui non amava, specialmente quello teorizzato da Breton & C) quale movimento avanguardistico ed estremizzato, al quale rimprovera la mancanza di ironia. Mentre, nel gusto estetico per gli aspetti contenutistici della pittura in genere aveva espresso chiaramente la sua linea teorica: «Mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà, le forme, i colori, la luce, sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori di memoria. I pittori riflessivi. I pittori speculativi. Un sistema di conoscenza che va dalla realtà alla surrealtà, dal fisico al metafisico»<sup>288</sup>. In questa frase rientrano gran parte delle ragioni dell'evoluzione dei suoi gusti in ambito figurativo, soprattutto dagli anni Settanta in avanti.

Rivisitando, per grandi linee, gli scritti che Sciascia dedicò ai due artisti, si può scorgere in che termini si muovono gli aspetti fin qui accennati.

Sciascia si occupò di Savinio, sia per il versante letterario sia per quello

---

286 L. Sciascia, *Clerici a Palermo. "Pietre, rovine, Selinunte, geometria della distruzione..."*, in "Giornale di Sicilia", 6 maggio 1973, p. 23.

287 Diversi sono gli studi incentrati sull'importanza dell'ironia nell'opera di Savinio, tra i tanti, si rimanda, qui, a due importanti studi: S. Pegoraro, *La metamorfosi e l'ironia: saggio su Alberto Savinio*, Bologna, Pendragon, 1991; T. Bernet, *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'"Introduction à une vie de Mercure" et d'"Achille énamouré mêlé à l'Evergète"*, Bern, Peter Lang, 1999

288 Cfr. L. Sciascia, Presentazione, in E. Patti, E. Rebullà, *Odori*, Ediprint, Siracusa 1985, p. 5.

figurativo: si ricordino almeno la pregevole edizione illustrata del 1979, *Alberto Savinio: pittura e letteratura*, curata assieme a Giuliano Briganti per l'editore milanese Franco Maria Ricci<sup>289</sup>; e l'antologia di scritti *Savinio Alberto. Opere: scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, uscita a Milano per la Bompiani nel 1989<sup>290</sup>.

Per quanto riguarda i giudizi sulla sua pittura, i primi spunti emergono a partire dai primi anni Ottanta. Nel 1981, in un articolo su "La Stampa", esce un lucidissimo scritto, intitolato *Sulle poltrone di Savinio siedono gli dei*<sup>291</sup>, apparso in coincidenza con la mostra in onore del grande artista *Con Savinio* tenutasi a Fiesole in quello stesso anno<sup>292</sup>. Lo scritto muove da una "stendhaliana" – nel modo bizzarro in cui è condotta, ma al tempo stesso erudita - ipotesi di ricostruzione genealogica delle origini siciliane del cognome "de Chirico", fatta attraverso la lettura del *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti* di Gioacchino Di Marzo<sup>293</sup>.

Nelle sue ricerche su Antonello da Messina e i pittori a lui apparentati o della sua cerchia, l'infaticabile Gioacchino Di Marzo si imbatteva in una famiglia di pittori messinesi attiva per quasi un secolo tra Messina e Catania: la famiglia de Hirico o de lu Hirico o de Chirico o de lu Chirico o di Chirico o Chirico secondo quanto risulta da atti notarili tra il 1456 e il 1525. I nomi registrati dal Di Marzo erano quelli di Jacopo, Antonio Jacopo, Angelo. Da altre ricerche venne fuori un Andrea. Andrea de Chirico, dunque: il nome che Alberto Savinio volle nascondere rendendo omaggio con lo pseudonimo, a un italianista francese non meno oscuro, oggi, dell'Andrea De Chirico di cinque secoli addietro: Albert Savine<sup>294</sup>.

Partendo da questa ricostruzione, Sciascia individua le basi classiche della cultura figurativa del pittore, la cui idea della Sicilia era fondamentale

---

289 Cfr. *Alberto Savinio: pittura e letteratura*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano 1979 (poi ristampato dallo stesso editore in francese: *Alberto Savinio : peinture et litterature*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano, Frnaco Maria Ricci, 1992)

290 Cfr. Alberto Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, introduzione di L. Sciascia, Bompiani, Milano 1989.

291 L. Sciascia, *Sulle poltrone di Savinio siedono gli dei*, in "La Stampa", "Tuttolibri", 18 luglio, 1981, *infra*.

292 Per la mostra di Fiesole del 1981 si rimanda al relativo catalogo, cfr. *Con Savinio: mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Fiesole, 18 luglio- 27 settembre 1981), a cura di C. Nuzzi, Firenze, Electa, 1981

293 G. Di Marzo, *Di Antonello Da Messina e dei suoi congiunti, Documenti per servire alla storia di Sicilia*, a cura della Società Siciliana di Storia Patria, Palermo, 1903.

294 L. Sciascia, *Sulle poltrone...*, 1981, *infra*

«goethiana», nel senso che escludeva tutto ciò «che non fosse Grecia, Roma, classicità»<sup>295</sup>. Se Savinio avesse saputo di questo pittore siciliano sicuramente «se ne sarebbe deliziato e ne avrebbe cavato qualche deliziosa fantasia»<sup>296</sup>. Poi, lo scrittore si addentra nel confronto inevitabile con il fratello Giorgio, rivalutando la figura di Savinio pittore<sup>297</sup>:

Alberto Savinio è stato anche, in pieno, pittore: e se il suo mondo fantastico, in letteratura come in pittura, confinò con quello del fratello, non fu per suggestione, soggezione o – ancor meno – per imitazione, ma soltanto perché lo stesso nume – la Memoria – li agitava: una Memoria che si consustanzava agli stessi miti, agli uguali ricordi diventati miti nella terra dei miti<sup>298</sup>.

La «Memoria», per Sciascia, è la chiave ideale di interpretazione della pittura di Savinio. Ma, precisa subito lo scrittore, non si tratta di una memoria esclusivamente individuale (come quella, in ambito letterario, di Proust)<sup>299</sup> e neanche di quella delle libere associazioni del sogno o dell'inconscio (come avviene nel surrealismo francese<sup>300</sup>), ma di una memoria quasi “civica”, che porta con sé il senso tragico della storia, il dramma collettivo, la cultura del passato, mescolati alla sua più intima visione esistenziale della vita<sup>301</sup>.

Quel che nelle sue cose sembra appartenere al sogno, s'appartiene semplicemente alla lunga memoria, alla Memoria, al Mito. Da ciò il suo rifiuto ad intruparsi – o a fare da capofila – nel surrealismo. Da ciò la definizione di «surrealista civico». Civico di civiltà, civico di civismo (...) Ed è da questo punto che bisogna aprire il discorso sulla sua opera<sup>302</sup>.

---

295 *Ibid.*

296 *Ibid.*

297 Sul rapporto tra Alberto Savinio e Giorgio de Chirico, anche sul piano documentario, si veda: G. Roos, *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: ricordi e documenti*, Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911, Bologna, Bora, 1999.

298 *Ibid.*

299 L. Sciascia, *Sulle poltrone...*, 1981, *infra*: «Ma è da avvertire che la Memoria non ha nulla a che fare con quella di Proust. Quella di Proust era memoria, non la Memoria: e non è un caso che Savinio (come Borges) abbia sempre mostrato insofferenza nei riguardi di Proust»

300 Sui termini del rapporto tra Savinio e il Surrealismo francese si rimanda a: G. Isotti Rosowsky, *Savinio: la Francia e il Surrealismo in «Esperienze letterarie»*, a. 2004, n. 1, pp. 25-37

301 Alcune spunti sugli aspetti classici della pittura di Savinio, si trovano in: F. Amico, *Originalità, tradizione e surrealismo nella pittura di Alberto Savinio*, in «Studi di storia dell'arte», 14, 2003, pp. 197-210

302 L. Sciascia, *Savinio*, in Id., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, p. 215, vedi anche Appendice I,



Ciò emerge, ad esempio, nel significativo discorso sulla funzione simbolica delle poltrone nella sua pittura: «che a volte accolgono i genitori, a volte gli dei, a volte stanno vuote e come intoccabili da altri che non siano dei o genitori, a simboleggiare tirannie e divieti», concludendo, infine, che la poetica del pittore si muove in definitiva «sotto il segno della Memoria, madre delle Muse e dei miti»<sup>303</sup>. Del resto - come ha giustamente rilevato Massimo Colesanti - è noto quale «funzione privilegiata, mitica, divina» Sciascia attribuisse alla memoria nelle arti: «l'unica grande musa, quella che tutte le muse genera e contiene», come appunto emerge negli scritti su Savinio<sup>304</sup>.

Nel 1975, in occasione di una mostra di Giorgio de Chirico nella galleria “La Tavolozza” a Palermo, Sciascia decide di intervistarlo – pur conscio dell’aura misteriosa e introspettiva del pittore. Lo stesso autore racconta come nacque l’idea, rievocando i pochi momenti trascorsi insieme:

Passai molte ore vicino a lui, nei quattro o cinque giorni che stette a Palermo. Non posso dire con lui: de Chirico è un monumento di solitudine. Non arrogante, non scontroso. Ma si sente che sta bene con se stesso, che gli basta vedere e pensare: immobile, silenzioso; e riuscendo sempre e dovunque a crearsi intorno una sfera di silenzio. Sicchè l'interromperlo nel suo vedere-pensare (l'impressione che egli pensi nella trasparenza di ciò che vede diventa talmente stabile, standogli accanto, che non è più un'impressione) pare, ed è, imperdonabile intrusione. Del resto, lo stare silenzioso accanto ad un uomo silenzioso suscita in me una corrente di simpatia, di accordo e direi persino di comunicazione (...)

[...]

Quando qualcuno indiscretamente lo interrompeva domandandogli qualcosa, de Chirico sempre gentilmente ma laconicamente rispondeva: e con banalità alle domande intelligenti, con intelligenza sempre accompagnata d'ironia a quelle cretine. Per cui, quando dagli amici fui sollecitato ad intervistarlo, mi tentò l'idea di porgli domande stupide: a farlo reagire con intelligenza, con ironia. Ma non ce la feci: la stupidità è uno di quei doni della natura che chi ne è sprovvisto non può fingersela. Gli feci – per iscritto – delle domande interessanti, anche

---

*infra*

303 L. Sciascia, *Sulle poltrone...*, 1981, *infra*. Sul rapporto di Savinio con il mito, per il versante letterario e figurativo, si veda: A. Usai, *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Nuova Cultura, 2003

304 M. Colesanti, *Testimonianze...*, 1998, p. 50

se mimetizzate da quanta banalità mi fu possibile. De Chirico rispose a tutte, brevemente: e con indefettibile banalità. Evidentemente, le mie domande non erano state sufficientemente banali, cioè sufficientemente provocanti<sup>305</sup>.

In effetti, le lapidarie e laconiche risposte di de Chirico alle “non sufficientemente banali” domande dello scrittore lasciano piuttosto perplessi ancora oggi. Ma ciò che qui interessa è il taglio contenutistico dell’intervista<sup>306</sup>. Questa, era orientata soprattutto sulla figura di Savinio come pittore, «pittore interessantissimo» forse troppo sottovalutato dalla critica (fino a quegli anni), sulla presunta origine siciliana del cognome “de Chirico” e su un eventuale richiamo della classicità attraverso la Sicilia; sul significato della pittura metafisica, sulle sue impressioni della visita a Palermo durante il periodo della mostra; e, infine, sulla probabile suggestione ricevuta da Picasso dal *Trionfo della Morte* per la sua *Guernica*. È evidente, un certo indirizzo “regionalistico” nelle domande dello scrittore, cui probabilmente l’artista guardò con diffidenza. Ma è noto, tuttavia, quanto l’artista si mostrasse poco incline, in genere, nei confronti di scrittori e intellettuali. Probabilmente, in questo caso, travisò le buone intenzioni dello scrittore.

Nel 1983, Sciascia torna ad occuparsi di Savinio nel testo di presentazione alla raccolta di disegni di Clerici: *Clerici, alle cinque da Savinio*<sup>307</sup>.

Qui torna il concetto dello *stendhalismo*, attraverso il quale viene restituita una pagina straordinaria, un ritratto a tutto tondo della dimensione umana e anticonformista dell’artista<sup>308</sup>:

“Amava parlare passeggiando”, ricorda Clerici. Ma soprattutto scrivendo. Sapeva conversare col “compagno leggero”, con “l’amico stendhaliano”, col lettore leggero e stendhaliano (era sicuro dei suoi lettori, dell’intelligenza, della leggerezza e dello

---

305 L. Sciascia, *Quel pittore di mio fratello*, “La Stampa”, “Tuttolibri”, 12 marzo 1977, *infra*.

306 L’intervista di Sciascia a De Chirico, fatta nel 1975, sarà pubblicata per la collana «Pagine», curata dalla Galleria “Arte al Borgo”, soltanto nel 1985, corredata anche da un’incisione col ritratto del pittore realizzata da Bruno Caruso, cfr. *Intervista a De Chirico di Leonardo Sciascia*, con un acquaforte di Bruno Caruso, Palermo, Edizioni Arte al Borgo, 1985.

307 L. Sciascia, Presentazione, in *Clerici, alle cinque da Savinio*, Roma, Franca May Edizioni, 1983. Appendice I, *infra*.

308 Sulla figura di Savinio in questa chiave si vedano: D. Bellini, *L’umanesimo quadrato di Alberto Savinio*, in «Annali d’Italianistica», a. 2008, n. 26, pp. 367-378; L. Weber, *Uno Stendhal metafisico: le passeggiate milanesi di Savinio in “Ascolto il tuo cuore, città”*, in «Poetiche», a. 2010, n. 2-3

stendhalismo dei suoi lettori; ma è da intendere lo stendhalismo, in Savinio, come sinonimo di diletantismo, del saper dilettersi specialmente di quelle cose di cui i più non si dilettono). La sua conversazione era insomma un modo della libertà: un rompere le regole, le convenzioni, i compromessi, le “idee ricevute”, le categorie, i generi. Quasi un modo di esser solo. Così come si è soli in quei quadri - ciascuna figura sola - che si dicono di “sacra conversazione”: il che automaticamente ci induce ad avvertire che quelle di Savinio sono “laiche conversazioni”, assolutamente e puramente laiche<sup>309</sup>.

Affrontando, poi, la problematica dei diversi pseudonimi usati da Savinio (Nivasio Dolcemare, Il Signor Dido) – anche questo, aspetto stendhaliano (Stendhal: ché appunto nel voler perdersi si trova, nel nascondersi interamente si rivela) – li pone in relazione ai suoi autoritratti zoomorfici tanto enigmatici quanto rivelatori del suo autentico modo di essere. E, a tal proposito, afferma che Savinio «non si nasconde, non si maschera. Vuole “indovinarsi”, non nascondersi. Anche quando si autoritrae sotto le sembianze di un gufo. Mi disse una volta Giorgio De Chirico: “mio fratello faceva dei ritratti molto rassomiglianti”. E forse i più rassomiglianti sono quelli che possiamo dire zoomorfici, da metamorfosi»<sup>310</sup>.

In un altro scritto, più esteso, apparso sempre nel 1983, inserito nella raccolta *Cruciverba*, ritorna il tema della probabile ascendenza siciliana del cognome “de Chirico”, attraverso la coincidenza di un pittore, vissuto nel XVI secolo nella Sicilia orientale, sulla quale Savinio (se ne fosse stato a conoscenza) – secondo Sciascia – avrebbe scritto «che nel grande gioco delle ripetizioni, delle coincidenze, delle fantasie che nell’universo e nei destini umani si svolge, un piccolo disguido si era verificato: e la vocazione alla pittura, a lui destinata dal nome, era invece arrivata al fratello, a lui restando il diletto della pittura»<sup>311</sup>. Da qui la necessità degli pseudonimi, a preservare il “destino” di *pittore moderno* spettante a Giorgio de Chirico, come d’altronde lo stesso Savinio aveva profeticamente scritto nel 1918 in *Hermaphrodito*<sup>312</sup>. Nel tentativo di spiegarsi questa forma di distacco nei confronti

---

309 L. Sciascia, Presentazione..., in *Clerici...*, 1983, p. 5; *infra*.

310 *Ibid.*

311 L. Sciascia, *Savinio...*, in *Cruciverba...* 1983, p. 210.

312 A. Savinio, *Hermaphrodito*, Firenze, Vallecchi, 1918, p. 48: «Giorgio de Chirico ha penetrato il “mistero” della drammaticità moderna; i suoi quadri non riproducono la visibilità muta dell’oggetto scelto per la drammaticità del suo aspetto, della sua forma, della sua natura, della sua materia, della

della pittura quale unica e specifica attività, “ceduta” pienamente al fratello, Sciascia ricorre nuovamente allo *stendhalismo*. Savinio non riusciva «a vedersi soltanto pittore e a considerare il dipingere come *altra cosa* rispetto allo scrivere e al comporre musica»<sup>313</sup>. E, più avanti, per confermare il concetto, cita alcuni passi del libro autobiografico *La mia pittura* del 1949:

«Chi ha visto le mie pitture, chi ha letto i miei libri, chi ha udito la mia musica, sa che il mio unico compito è dare parole, forma e colori, e una volta era pure dare suoni, a un mio mondo poetico. Nessun altro dei tanti fini dell'arte mi riguarda». E si leggano le dichiarazioni che sotto il titolo *La mia pittura* pubblicò nel 1949: «Io sono un pittore “di là della pittura”... La pittura non m'interessa»<sup>314</sup>; e così via, a dire che la pittura era parte di un tutto di cui lui variamente ma indifferentemente si diletta, di cui lui era dilettante. Perché, anche se proprio in queste dichiarazioni la parola dilettante non si trova, questa era l'idea che Savinio aveva di sé scrittore, pittore, musicista e «manalive» (cade in taglio, credo, il chesteroniano «uomo vivo»): dilettante; dilettante nello scrivere, nel dipingere, nel far musica, nel pensare, nel vivere. Dilettante come Luciano di Samosata. Dilettante come Stendhal. E sinonimo di dilettante era per lui stendhaliano<sup>315</sup>.

Lo *stendhalismo* saviniano, tuttavia, per Sciascia, assume un significato diverso, in chiave storiografica, giungendo a inquadrarlo quale forma di dissenso o persino come “rimedio” contro la “noia”, nei confronti della società borghese sotto il regime fascista. E lo spiega ricordando un passo della presentazione di Savinio a una cartella di litografie – ispirate ai tragici avvenimenti che sconvolsero l'Italia durante la guerra - dell'amico Clerici, scritta nel 1942, dove era espressa, in sintesi, la visione saviniana dello stendhalismo (sinonimo per lui di *dilettantismo*)<sup>316</sup>. La quale,

---

sua utilità. Egli giunge all'”al di là” dell'oggetto stesso. Egli mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma. È il pittore moderno; ma più precisamente il “mago moderno”».

313 L. Sciascia, *Savinio...* 1983, p. 210

314 A. Savinio, *La mia pittura*, Milano, E. P. I., 1949.

315 L. Sciascia, *Savinio...*, 1983, p. 211

316 A. Savinio, *Introduzione alla cartella «10 litografie di Fabrizio Clerici»*, Milano, 1942 (ristampato nel 1988 con il titolo *Stendhaliani si nasce*, nel numero monografico di “Galleria” dedicato a Fabrizio Clerici, cfr. A. Savinio, *Stendhaliani si nasce*, “Galleria”, XXXVIII, 2, maggio-agosto, 1988, pp.147-149): «Stendhaliani si nasce, non si diventa. Lo svagato deambulare di Fabrizio Clerici attraverso la vita; il suo lasciarsi prendere dalle cose più impensate; il suo fare scarso assegnamento sul potere della virilità, della forza, del pugno di ferro anche se guantato di velluto; il suo assaggiare le frasi e le più volte lasciarle a metà come indegne di essere formulate; il suo bigheggionare anche nelle grandi svolte della Storia; il suo fannullare anche in mezzo alle più folte

assume nel periodo bellico un dimensione “attiva”, con un valore quasi “dissacrante” nei confronti della cultura sociale di regime:

In questa definizione dello stendhalismo (in accezione, per così dire, *attiva*: a distinguerlo da quel *passivo* esercizio di filologia ed erudizione in cui di solito lo stendhalismo viene celebrato), sono preminenti, come si vede, quegli elementi che allora potevano essere intesi come dissenso nei riguardi del fascismo (1942): lo scarso far conto della virilità, della forza, del pugno di ferro; il bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia (la maiuscola in funzione ironica, ch  nella storicistica storia di Savinio ad evidenza non credeva); l'ignorare le grandi mete... Quel che nel loro stendhalismo Savinio e Clerici trascuravano era appunto quel che il fascismo esaltava. Il fascismo era noia: e Brancati ne avrebbe poi dato in questo senso, tra Stendhal e Gogol', l'immagine pi  esatta. Lo stendhalismo   invece, peculiarmente, il rifiuto della noia, il *dilettarsi* della vita, l'esser *dilettanti*<sup>317</sup>.

Si chiude cos  il cerchio entro cui Sciascia inserisce la figura di Savinio, non solo come pittore, quindi, ma nella sua vasta dimensione eclettica di “manalive”, stendhalianamente e sensibilmente vissuto in un secolo come il Novecento, segnato dalle tragedie belliche e dal Fascismo<sup>318</sup>.

Sulla scia di Savinio e dello stendhalismo si pu  collocare l'interesse per Fabrizio Clerici, figura altrettanto poliedrica del panorama artistico del Novecento italiano e tra le pi  rappresentative di quel fine intellettualismo figurativo che lo

---

occupazioni; il lento vagare dei suoi occhi a mandorla bianca, fra di Artemide e di gazzella; il suo ignorare le “grandi mete” e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti; il suo dilettantismo di razza; il suo tener dietro al proprio naso, il suo naso – il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola) – mi avevano dato indizio sicuro di stendhalismo. L'amico stendhaliano   necessario.   il compagno leggero, l'Ariete di questo mondo asciutto d'acqua e d'aria... » (A. Savinio, *Stendhaliani...*, 1988, p. 147).

317 L. Sciascia, *Savinio...*, 1983, p. 212

318 Sciascia torner  in altri scritti a ribadire il ruolo poetico che ha avuto Savinio in un contesto come quello degli anni del regime. Ad esempio, in ambito letterario, significativo risulta quanto scrive in merito al suo *Milano, ascolto il tuo cuore* (1942): «La Milano di cui Savinio aveva fatto il ritratto, di cui aveva ascoltato il cuore, era quella che dagli anni di Stendhal arrivava ai suoi: una citt  stendhaliana nonostante i grattacieli, le invadenti sigle commerciali, la Fiera Campionaria; una citt  in cui a Savinio   possibile incontrare quella civilt  chiusa, cio  “conclusa e perfetta”, che pure era finita nel 1914, e non incontrare invece il fascismo. Tra il 1940 e il 1943, camminando a Milano per 358 pagine, guardandola e ricordandola (con la propria memoria e quella di Stendhal, di Manzoni e di altri che l'amarono), a Savinio   possibile questo miracolo: di relegare il fascismo, che a Milano era nato, nella pi  assoluta invisibilit . Mirabile esempio di una indifferenza cui, e non soltanto nei riguardi del fascismo, inutilmente aspiriamo» (cfr. L. Sciascia, *Palermo felicissima...*, 1973, *infra*)

scrittore colloca nel solco di un «surrealismo classico». Ripercorrendo, per sommi capi, la sua biografia e il suo vasto percorso artistico, si comprende meglio perchè lo scrittore lo inserisse in una dimensione stendhaliana e classicistica, piuttosto che nel quadro *stricto sensu* del neo-surrealismo; e soprattutto perchè rimase affascinato dalla sua pittura e dalle sue illustrazioni, anche in ambito letterario, a partire dal 1971, data che segna l'inizio del loro sodalizio.

Nato a Milano nel 1913, dopo l'infanzia trascorsa in un'abbazia gotica acquistata dal padre a Montelabate, in Umbria, si trasferisce presto a Roma (1920) dove compie i suoi studi per laurearsi presso la Scuola Superiore di Architettura (1937). Decisiva per lui la permanenza a Roma negli anni della giovinezza: i monumenti romani, la pittura e l'architettura rinascimentale e barocca lo influenzano fortemente, così come certe funzioni religiose lo attraggono dal lato spettacolare. E più tardi, da una nostalgia di quei «mirabilia» scoperti allora, nascerà *il Sonno romano* (1955).

A Roma, da studente universitario, segue le conferenze di Le Corbusier e nel 1936 si lega ad Alberto Savinio. Nel 1939 si reca a Settignano dove visita Bernard Berenson nella villa I Tatti; nascerà da questo incontro una duratura frequentazione di cui Clerici ricorda episodi significativi in un articolo pubblicato nel 1986 su "Il Messaggero"<sup>319</sup>.

Negli anni Quaranta, sempre a Roma, frequenta artisti e letterati: Giuseppe Ungaretti, Alberto Moravia, Elsa Morante, Renato Guttuso, che lo ritrarrà negli anni Settanta con de Chirico e Savinio nel dipinto Caffè Greco. Nel gennaio del 1945 espone con Savinio in una collettiva, presentata da Mario Praz. Disegnatore, incisore instancabile, nel 1953 inizia una serie di peregrinazioni nel Medio Oriente: la prima tappa è l'Egitto e successivamente i suoi viaggi lo porteranno in Siria, Giordania, Libia, Cirenaica e Turchia. Contemporaneamente alla pittura, si dedica al teatro. Al ritorno dai suoi viaggi, Giorgio Strehler lo invita a creare le scene per *La Vedova scaltra* di Carlo Goldoni. Precedentemente egli aveva già lavorato per il teatro; per il balletto e l'opera lirica, in spettacoli dove più vivo e congeniale era il tema del mondo fantastico. Nel 1957, visita la campagna senese e impressionato dalla bellezza delle crete acquista una casa; nella piccola chiesa adiacente, la replica di Rutilio

---

319 Cfr. F. Clerici, *Oscar Wilde incontra Bernard Berenson*, in "Il Messaggero", 17 novembre 1986

Manetti raffigurante la *Tentazione di Sant'Antonio* verrà mostrata nel 1973 a Sciascia, il quale poi la trasfigurerà nell'invenzione letteraria di *Todo Modo* (1974)<sup>320</sup>.

Come illustratore, nel 1964 inizia la serie delle tavole per *l'Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto, che saranno introdotte da Carlo Ludovico Ragghianti, quattro anni più tardi, nella mostra alla Fondazione Cini di Venezia<sup>321</sup>. Nel 1970 realizza per la Propyläen Verlag Berlin una edizione numerata de *Il Milione* di Marco Polo, con varie tavole in nero e a colori e molte litografie originali.

La straordinaria inventiva della grafica di Clerici colpisce Sciascia, che nel 1971 gli chiede un'incisione per l'illustrazione della copertina dell'edizione speciale del suo libro-inchiesta *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, pubblicato da Sellerio nello stesso anno<sup>322</sup>. Da questa collaborazione nascerà un lungo e intenso legame d'amicizia, attestato anche da uno scambio epistolare.

In questi anni si inseriscono i primi scritti dello scrittore sull'opera di Clerici. Tra il 1972 e il 1973 l'artista stava lavorando a un ciclo pittorico sul tema dell'occhio, dello sguardo, dello Huidjat, che nei miti egizi è simbolo dell'occhio umano e dell'occhio di falco (in opere quali *Memento per Giovanni a Patmos*, 1972; o *Ottica zodiacale II*, 1973). Opere che, assieme ad altre, saranno presentate alla

---

320 Nell'estate del 1973 – come ricorderà Fabrizio Clerici in un articolo nel 1990 (cfr. F. Clerici, *Gli occhiali del diavolo*, in "Il Messaggero", 14 febbraio 1990, poi in "Nuove Effemeridi. Rassegna bimestrale di cultura", III, 9, 1990, fascicolo dedicato a Leonardo Sciascia, pp. 85-87) – Sciascia si trasferì per un periodo nella campagna toscana per portare avanti il suo romanzo *Todo Modo*. Ospite qualche giorno nella residenza di villeggiatura di Clerici, in Castellina di Chianti, rimase colpito da una copia presente in una chiesetta di campagna della *Tentazione di Sant'Antonio* Abate di Rutilio Manetti, conservata nella chiesa di Sant'Agostino a Siena. Lo scrittore rimase colpito dall'atmosfera macabra del dipinto, al punto da inserirlo nel testo narrativo del romanzo, oltre che nella copertina (Einaudi, 1974). Nel romanzo il dipinto lo si ritrova nella cappella dell'eremo di Zafer, luogo immaginario in cui è ambientato il giallo, che viene mostrato da Don Gaetano al protagonista, un pittore di fama di cui non è svelata l'identità. «...E poi c'era quel quadro. Me lo indicò, e fino a quel momento non lo avevo visto: un santo scuro e barbuto, un librone aperto davanti; e un diavolo dall'espressione tra untuosa e beffarda, le corna rubescenti, come di carne scorticata. Ma quel che più colpiva, nel diavolo, era il fatto che aveva gli occhiali: a pince-nez, dalla montatura nera. E anche l'impressione di aver già visto qualcosa di simile, senza ricordare quando e dove, conferiva al diavolo occhialuto un che di misterioso e di pauroso: come l'avessi visto in sogno o nei visionari terrori dell'infanzia» (L. Sciascia, *Todo Modo*, Torino, Einaudi, 1974, p. 29).

321 Il testo di Ragghianti sarà poi pubblicato prima su "«Critica d'Arte»" (1968) e successivamente su «Galleria» (1988), cfr. C. L. Ragghianti, *Fabrizio Clerici: Fantasia e libertà*, «Critica d'Arte», n. 97, 1968, pp. 8-22; Id., *Fantasia e libertà*, in «Galleria», XXVIII, 2, maggio-agosto 1988, pp. 221-234 (su questo si veda anche Appendice II, *infra*).

322 Leonardo Sciascia, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, con un saggio di Giovanni Macchia, Palermo, Edizioni Sellerio, 1971.

prima mostra palermitana di Fabrizio Clerici presso la Galleria “La Tavolozza”, voluta e presentata da Sciascia. Nel saggio introduttivo al catalogo, dal titolo *Clerici e l'occhio di Redon*, è già contenuta tutta la visione sciasciana della sua opera, dove appunto, emerge la riconsiderazione critica del pittore a una nozione di «surrealismo meno circoscritto nel tempo, a un'area del surrealismo più dilatata, più vasta, più ricca di risonanze e di echi – in una parola: più classica»<sup>323</sup>. Riportandolo, poi, nell'ambito del simbolismo e del surrealismo quali categorie “eterni” che storicamente ritornano, afferma che «ogni volta che l'uomo volta le spalle alla realtà e ritrova dentro di sé gli antichi terrori, l'antico Dio, vive un momento surrealista o metafisico o come lo si voglia denominare. La storia della letteratura e dell'arte è piena di momenti simili: anche in scrittori ed artisti che non voltarono le spalle alla realtà, anche in epoche che sembravano totalmente votate alla realtà»<sup>324</sup>.

Il surrealismo di Clerici, precisa ancora lo scrittore, non ha niente in comune con lo spirito e la cultura del Movimento surrealista degli anni Venti, ma presenta, semmai, più di un punto di contatto, attraverso l'opera di Redon, con reminiscenze simboliste:

Ma c'è stato ad un certo punto, alla fine della prima guerra mondiale, un *movimento surrealista*, letterario ed artistico, che si fondava sulla certezza che il processo alla conoscenza non si doveva più fare, l'intelligenza non era più da considerare, gli ammiratori di France erano dei degradati e che soltanto il sogno lasciava all'uomo tutti i suoi diritti alla libertà (che finirono, in Dalì, a vedere Hitler come «rinnovatore surrealista»). Ora non pare, anche in una definizione del movimento surrealista più articolata, e percorrendone la storia in tutte le sue componenti, che Clerici sia da mettere *tout court* nel movimento, e poi tra gli epigoni. Diremmo invece che in lui più agisce l'ascendenza simbolista: e perciò abbiamo insistito nel richiamo a Redon<sup>325</sup>.

Ma ancora più suggestivo – e qui rientra in gioco lo *stendhalismo* – è il richiamo alla cultura settecentesca e allo spirito illuminista di Clerici, nelle cui opere

---

323 L. Sciascia, *Per «volte face» di Fabrizio Clerici*, in «Galleria»...1988, p. 138. Il concetto della “classicità” entro cui, seppur in ambito pittorico surrealista, Sciascia tende a collocare la figura di Clerici, è ribadito anche da Giuseppe Traina nella sua monografia sullo scrittore del 1999 (cfr. G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, pp. 48-50)

324 L. Sciascia, *Clerici e l'occhio di Redon*, in *Mostra di Fabrizio Clerici*, Galleria “La Tavolozza”, Palermo, 1973, s. n. p. (poi in «Galleria», XXXVIII, 2, maggio-agosto 1988, p. 242-243)

325 *Ibid.*, p. 243



ravvisa un «versante illuminato» che contrappone a quello «oscuro» prettamente surrealista. Il suo gusto per la classicità romana, per le rovine e i capricci (che fanno pensare inevitabilmente a Piranesi), presente in opere esemplificative quali *Il sonno romano* (1955) o nelle numerose serie dedicate ai reperti del mondo antico, sono elementi che riconducono, per lo scrittore – così come già sostenuto da Savinio e Mario Praz<sup>326</sup> –, la sua opera in una chiave fundamentalmente neo-illuminista e stendhaliana:

In quel che si accampa nello specchio delle sue pitture, dei suoi disegni; nei suoi simulacri, nelle sue misteriose architetture e rovine, nelle sue magiche prospettive, nelle sue segrete e letali irradiazioni; nel suo essere, insieme, simbolista, metafisico, surrealista, trascorrono – a ben guardare – una leggerezza e un'ironia, una giovinezza, una lucida passione e un'appassionata lucidità di ascendenza settecentesca e inconfondibilmente stendhaliane<sup>327</sup>.

Il concetto di *stendhalismo* applicato all'opera del pittore milanese che, nell'ottica dello scrittore, ne segna la *diversità* rispetto al movimento surrealista, consiste inoltre nella felice predisposizione ai viaggi, quale elemento di suggestione per i suoi dipinti:

E ci pare di toccare così il punto peculiare della *diversità* di Clerici rispetto ad altri simbolisti, metafisici e surrealisti (naturali, per così dire, o di scuola): la sua felicità. Da intendere, si capisce, in arduo e strenuo equilibrio sul filo dell'infelicità. E di questa felicità si ha riprova nel suo essere viaggiatore, nel suo bisogno di vedere il mondo per poter sognarlo (i suoi viaggi in oriente, i suoi soggiorni in Sicilia: e vogliamo particolarmente ricordare il quadro, e i disegni, delle *Confessioni palermitane*). Prima la felicità di sognare quel che si è visto. Poi ancora la felicità di dipingere quel che si è sognato. Giusto il contrario di quel che è accaduto e accade ai visionari più nativi o più osservanti<sup>328</sup>.

Un giudizio interessante emerge, ad esempio, riguardo ai temi delle architetture fantastiche dipinte negli anni Settanta, che per Sciascia assumono un valore

---

326 Sui due scritti di Savinio e Praz, cfr. Appendice II, *infra*

327 L. Sciascia, *Clerici e l'occhio...*, 1988 (1973), p. 244.

328 *Ibid.*, p. 245.

simbolico nel dimostrare, in chiave foucaltiana, gli stretti legami fra architettura, follia e cattività.

Qui torna un suggestivo discorso teorico sull'architettura dove, parlando del rapporto interno-esterno nell'architettura moderna e in particolare sul concetto lecorbusieriano dell'“abitare”, afferma:

Tutto considerato, niente è più irrealistico dell'architettura: il labirinto, la torre di Babele e il parco Guell s'appartengono ai suoi miti e alle sue realizzazioni. Tra Minosse e Gaudì, nella storia dell'architettura come espiazione, per dirla approssimativamente. E divampa nel nostro tempo che si crede non mistico, ma folle. La definizione di Le Corbusier - «quando una costruzione canta è un'architettura» - andrebbe bene se l'architettura avesse due dimensioni (o, come la scultura, tre non vuote): ma ne ha tre da abitare; e da dentro nessuna costruzione canta. Si direbbe anzi che il concetto della inabitabilità, o dell'abitare come pena, come condanna, appunto nasca da quest'arte e scienza degli spazi da abitare: ai tempi di Minosse e ai nostri. E ci pare sia da ascrivere a questo significato la leggenda, stabilitasi in molte carceri, dell'architetto suicida di fronte alla realizzazione della sua opera, cioè del penitenziario: che è una presa di coscienza, provocata da una condanna esplicita e oggettivata nel rimorso dell'architetto, della inabitabilità in senso lato. Ma questo è un discorso, quanto si vuole paradossale, che bisognerebbe articolare meglio; e ci porterebbe lontani<sup>329</sup>.

Nel 1978, influenzato dai libri di fiabe per l'infanzia, Clerici compone i disegni a pennarello delle *Metamorfosi*, sei quaderni di piccolo formato, detti anche “a settori” o “Volte-face”, poiché sette degli otto fogli sono tagliati orizzontalmente in quattro o tre bande, permettendo così di raggiungere migliaia di combinazioni figurative diverse<sup>330</sup>. L'iconografia dei disegni è stimolata dalla stravaganza delle ricerche di Giovan Battista Della Porta contenute nel trattato del 1558 *Magie naturalis, sive de miraculis rerum naturalium*<sup>331</sup>. Su questi disegni lo scrittore lascerà

---

329 *Ibid.*, p. 241

330 La serie delle *Metamorfosi*, disegni raccolti in quaderni a “settori”, realizzati da Clerici nel 1978, ideati per essere pubblicati in vari quaderni, per i quali aveva chiesto una presentazione a Sciascia e a Georges Perec, fu pubblicata solo parzialmente. Le due presentazioni saranno editate postume su “Galleria”, cfr. L. Sciascia, *Per «Volte Face» di Fabrizio Clerici*, in «Galleria»...1988, pp. 137-139;

G. Perec, *Un petit peu plus de quatre mille poemes en prose pour Fabrizio Clerici*, *Ibid.*, pp. 140-144

331 G. B. Della Porta, *Magie naturalis, sive de miraculis rerum naturalium*, libri IV, Neapoli, Cancer, 1558

una pagina memorabile, dal titolo *Per «Volte-face» di Fabrizio Clerici* (scritta nel 1980 e pubblicata poi soltanto nel 1988 su «Galleria»)<sup>332</sup>, dove viene fuori un singolare paragone con i sonetti dello scrittore francese Raymond Queneau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, pubblicati dalla casa editrice Gallimard a Parigi nel 1961<sup>333</sup>. La tipologia di questi disegni, riconducibili formalmente al genere dei «cadavre exquis» surrealisti, hanno, tuttavia, per Sciascia, una derivazione diversa: provengono «dai giochi piuttosto (dagli stupori, dagli sgomenti, dai tettori) di quel surrealismo eterno che sono le metamorfosi, i miti delle metamorfosi: da Ovidio a Dante, a Stevenson, a Kafka»<sup>334</sup>. Dai riferimenti letterari lo scrittore poi giunge ad alcuni accostamenti in ambito figurativo, individuando nei suoi disegni una diversa impostazione contenutistica, che gli ricorda piuttosto la dimensione scienziata delle ricerche prospettiche rinascimentali:

Se tra noi e questi disegni non ci fosse stato il movimento surrealista, il surrealismo di «denominazione controllata» come i vini, vi basterebbe la parola cui si intitolano per assumerli e definirli: metamorfosi. E non solo: ma li vedremmo anche come di specie rinascimentale e italiana, come una ricerca di punti di vista e di prospettive interne, interiori: in corrispondenza a quelle ricerche di punti di vista e di prospettive esterne che corrono nella pittura italiana dei secoli XV e XVI<sup>335</sup>.

Più avanti, conclude che dietro il carattere combinatorio dei suoi disegni si cela, sorprendentemente, una «estrema razionalità»<sup>336</sup>, riscontrabile costantemente anche in altre opere, dove realtà e immaginazione venivano sapientemente condensate.

Gli scritti di questo periodo mostrano una certa riflessione teorica dello scrittore sull'opera del pittore milanese, interesse ricambiato dall'artista, come emerge anche dagli scambi epistolari. Nel 1978 Sciascia gli chiederà un'incisione per la copertina dell'*Affaire Moro* (1978). Il 25 settembre, da Firenze Clerici invia allo scrittore una lettera che accompagna l'incisione :« Carissimo Leonardo, eccoti l'incisione per l'affaire. Ti sarò grato se mi farai conoscere se ho mancato o meno.

---

332 L. Sciascia, *Per «Volte Face»...*, 1988 (1980), pp. 137-139

333 R. Quenau, *Cent Mille Millions de Poèmes*, Paris, Gallimard, 1961

334 L. Sciascia, *Per «Volte Face»...*, 1988 (1980), p. 138

335 *Ibid.*

336 *Ibid.*

Intanto di abbraccio, il tuo Fabrizio».<sup>337</sup> Si trattava dell'incisione *L'uomo solo* (1978), in cui una sagoma maschile, costituita da una serie di frammenti murari tenuti assieme da grandi viti, si regge in piedi con precario equilibrio all'interno di una stanza completamente vuota, attraversata soltanto da un sottile spiraglio di luce. Mai illustrazione è stata più vicina simbolicamente al contenuto di un suo libro. Come non pensare alla forte corrispondenza di quest'immagine con la condizione disperata dell' "uomo solo" Moro che Sciascia indaga attraverso le lettere inviate dalla prigionia brigatista. Da questo momento Sciascia lo chiamerà ad illustrare le copertine delle nuove edizioni di molti dei suoi libri in prosa, tra cui: *La scomparsa di Majorana* (1981 e 1985); *Todo Modo* (1985); *Porte aperte* (1987 e 1989); *L'Affaire Moro* (1989); *Nero su nero* (1991); *Una storia semplice* (1991). Il disegno e la straordinaria inventiva grafica di Clerici è un aspetto che entusiasma lo scrittore, come attestano alcune opere di grafica presenti nella sua collezione, tra cui quattro ritratti a penna di Voltaire, uno di Casanova e un ritratto a pennarello di Stendhal<sup>338</sup>.

Nel 1983 esce a Roma la citata monografia *Clerici, alle cinque da Savinio*, in cui lo scrittore torna sul legame stendhaliano tra i due artisti. Testo che piacque molto a Clerici, che così scriveva il 29 giugno dello stesso anno: «Mio caro Leonardo, dalle mani di Marcella ho ricevuto un paio d'ore fa il tuo testo per Savinio. Ti sono infinitamente grato di queste tue pagine, che saranno pur brevi, come dici tu, ma così condensate d'intelligenza da raddoppiare la gioia e l'interesse nel leggerle»<sup>339</sup>. Nello stesso anno si inaugurava l'importante mostra antologica, presentata da Federico Zeri, al Palazzo dei Diamanti a Ferrara, che suggellava la prolifica attività dell'artista milanese, attraverso anche un'antologia di scritti in catalogo di autorevoli letterati e critici d'arte, tra cui Ungaretti, Carrieri, Savinio, Sciascia, Praz e Briganti. Il rapporto tra l'intellettuale e l'artista proseguirà anche nel corso degli anni Ottanta, attraverso altri scritti e scambi epistolari attestanti la loro

---

337 Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Firenze da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia, datata 25 settembre 1978, Fondazione "Leonardo Sciascia", Racalmuto. Cfr. Appendice IV, *infra*.

338 Su questo cfr. *Ignoto a me stesso...* 2007, pp.; e Appendice III, *infra*.

339 Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 29 giugno 1983, Fondazione "Leonardo Sciascia", Racalmuto. Cfr. Appendice IV, *infra*.

amicizia<sup>340</sup>.

Nell'ottica del dilettantismo, di memoria stendhaliana, associato al modo di interpretare l'attività artistica, rientra, inoltre, l'interesse di Sciascia per figure quali Mino Maccari, Mario Calandri, Tono Zancanaro, Carlo Mattioli o, per quanto riguarda la Sicilia, Gaetano Tranchino. Quest'ultimo incuriosisce lo scrittore per il gusto di concepire la pittura esclusivamente come un piacere e non come un mestiere: vive in modo appartato a Siracusa «sereno, appagato, senza alcuna ansietà ed affanno ad inseguire la notorietà, il successo» e dove «non lavora ma si diletta: dipinge cioè con diletto, con piacere, come in una prolungata vacanza – tanto prolungata – continua e intensa da assorbire la sua vita»<sup>341</sup>. Ne apprezza la dotta pittura, che gli ricorda quella di Savinio. Al riguardo, scrivendo a proposito della mostra antologica tributatagli a Palazzo Steri nel 1986, contesta l'etichetta di naïf con la quale generalmente veniva liquidata la sua pittura, facendo notare come i richiami colti (statue antiche, colonne, monumenti) fossero più accostabili con la pittura metafisica:

Tranchino non è per nulla naïf, se non – come dire ? - nel pudore di mostrarsi «colto», nell'immersione ed emersione delle sue «citazioni» in un'aura di lontana memoria, di una memoria che quasi si oserebbe dire immemoriale. Ben altro che naïf, se guardando le sue pitture si può se mai far qualche richiamo a De Chirico, a Savinio, a Giuseppe Viviani<sup>342</sup>

Scrivendo, nel 1988, sulla “Stampa”, a proposito del rapporto tra Maccari e Calandri, entrambe figure poliedriche (pittori, incisori, grafici), sottolinea il valore *stendhaliano* del loro procedere nel sistema dell'arte contemporanea:

Ho parlato di Calandri con Maccari e di Maccari con Calandri (mi piacerebbe incontrarli assieme): e ho scoperto quest'amicizia, questa affinità, che va al di là del loro diverso mondo espressivo e riguarda il loro modo di vita; il loro piacere di disegnare, di incidere, di dipingere; il loro non prendersi sul serio agli effetti della notorietà, del successo,

---

340 Sono in corso ricerche presso gli Archivi Clerici a Roma delle lettere che Sciascia inviò a Clerici, in risposta a quelle qui presentate (Appendice IV).

341 L. Sciascia, *Tranchino: la memoria e il destino*, in “Il Corriere della Sera”, 2 luglio 1986, p. 17

342 *Ibid.*

del mercato e il loro prendere sul serio, invece, il piacere e il gusto di quel lavoro, l'affinarlo, il perfezionarlo, e il trovare in esso, insomma, premio sufficiente, del tutto appagante, al di fuori di ogni esibizione e pratica. Entrambi restii a far mostre e alquanto noncuranti di quel che gli addetti ai lavori dicono delle loro cose: e, per dirla con le parole del poeta, non intesi al vil guadagno, alle più o meno arteficiate quotazioni, ai prezzi<sup>343</sup>.

Sempre su Maccari, cui sarà dedicato, nel 1970, un numero monografico di «Galleria», Sciascia approfondirà in quali termini si caratterizza il suo *stendhalismo*, affermando che apprezzava dell'artista toscano la «visione della vita, sentimenti, giudizi, modi di assumerli, di giuocarli, di filtrarli; l'intelligenza delle cose abbastanza libertina (“libertino” diceva Bayle, “è colui che pensa liberamente”); il tipo di scelta operato sulla realtà, il taglio; e il gusto dell'aneddoto, della battuta, del calembour»<sup>344</sup>.

Un altro piano su cui si muove, infine, l'interesse di Sciascia per gli artisti citati è rappresentato dal parallelismo tra letteratura e pittura, che coinvolge ampiamente la sua opera letteraria<sup>345</sup>. Le rispondenze tra scrittura e arti figurative sono radicate per Sciascia nella memoria, dove immagine e simbolo dell'immagine diventano un tutt'uno indifferenziato<sup>346</sup>. A tal proposito, non è da sottovalutare che esista una correlazione tra i gusti di Sciascia per le arti figurative e i riferimenti artistici presenti nella sua opera letteraria.

Nell'evoluzione del gusto sciasciano per filoni figurativi sempre più enigmatici come il surrealismo di Delvaux, Magritte e Clerici o certo neosimbolismo di Caruso, Bardi e altri, sembra rievocarsi quel meccanismo “dall'ordine al caos”, dalla “luce al buio” che – come aveva notato acutamente Alberto Moravia – si può riscontrare nei suoi romanzi polizieschi: «...i racconti di genere poliziesco di Sciascia partono dalla chiarezza (si sa chi ha commesso il delitto), ma finiscono con l'inoltrarsi nel

---

343 L. Sciascia, *Tre lastre di poesia*, in “La Stampa”, 6 dicembre 1988, p. 3

344 L. Sciascia, *Mino Maccari*, «Galleria», XX, 1-2, 1970, p. 75 (cfr. Appendice I e Appendice II, *infra*)

345 Un utile testo sui rapporti tra letteratura e arti figurative, in ambito linguistico, è: *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, a cura di A. D'Amelia, F. De Giovanni, L. Perrone Capano, Liguori, Napoli, 2007

346 Cfr. F. Izzo, *Come Chagall....*1998, pp. 194-195

mistero»<sup>347</sup>. Si può tracciare una linea di orientamento estetico nell'universo sciasciano delle arti figurative, che egli stesso definisce un “sistema di conoscenza”, che va dal fisico al metafisico, sulla base di un figurativismo pittorico caratterizzato da due elementi indissolubili: la memoria e la rappresentazione, aspetti che accomunano, per Sciascia, le arti visive alla letteratura. Legame quasi inscindibile, questo, nella visione poetica di Sciascia. Se si guarda, nel complesso, la sua produzione letteraria, si può scorgere un certo parallelismo tra il percorso del suo *goût esthétique* – che segue, come si è visto, una sorta di linea che va dal realismo più stringente a un apprezzamento sempre crescente per linguaggi metafisici – e l'evoluzione stilistica dei suoi romanzi, dalla scrittura cronachistica di forte “realismo sociale” de' *Le Parrocchie di Regalpetra* (1956)<sup>348</sup> alle atmosfere più rarefatte e metafisiche, se non in alcuni casi venate di onirico surrealismo, di *Todo Modo* (1974)<sup>349</sup>, o alla dimensione quasi grottesca e ricca di simbologie presente ne' *Il cavaliere e la morte* (1988)<sup>350</sup>.

### *Altri scritti sulle arti visive: mostre, letture e rivalutazioni*

Tra i numerosi interventi di Sciascia sul Novecento, sono da annoverare una serie di scritti sparsi (articoli e presentazioni di mostre) in cui emergono significative letture critiche, ma anche alcune rivalutazioni di artisti poco noti nell'ampio

---

347 M. Collura, *Il maestro...*, 1996, p. 192

348 L. Sciascia, *Le parrocchie di Regalpetra*, Roma, Laterza, 1956.

349 L. Sciascia, *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974. Diversi sono in questo romanzo i riferimenti alla pittura surrealista, è il caso, ad esempio, del riferimento alle donne di Paul Delvaux in una delle visioni del protagonista a inizio romanzo, p. 9: «Nella radura, al sole, c'erano delle donne in bikini. Erano certamente quelle dell'albergo, di cui mi aveva detto il giovane prete. Cinque, infatti. Mi avvicinai ancora, sempre silenziosamente. E stavano in silenzio anche loro: distese sugli asciugamani a spugna dai colori vivaci, quattro; una invece seduta, immersa nella lettura. Era un'apparizione. Qualcosa di mitico e di magico. A immaginarle del tutto nude (e non ci voleva molto), tra l'ombra cupa del bosco in cui io stavo e la chiazza di sole in cui stavano loro, con quei colori, in quell'assorta immobilità, ne veniva un quadro di Delvaux (non mio: ché io non ho mai saputo vedere la donna in mito e in magia, nè pensosa, nè sognante). Era di Delvaux la disposizione, la prospettiva in cui stavano rispetto al mio occhio; e anche quello che non si vedeva e che io sapevo: il fatto che stavano, sole, in quel cieco casermone tenuto da preti». Non va poi dimenticato che ad ispirare la scelta del dipinto *Le tentazioni di S. Antonio* di Rutilio Manetti quale copertina e opera protagonista del romanzo fu l'amico pittore Fabrizio Clerici, compagno “stendhaliano” per eccellenza che influenzerà molto, in quanto a suggestione lirico-figurativa, alcuni aspetti dei romanzi di Sciascia, soprattutto negli anni Settanta e Ottanta.

350 L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte*, Milano, Adelphi, 1988.

panorama del sistema dell'arte contemporanea<sup>351</sup>.

L'attività di critica militante prende piega, negli anni Sessanta e Settanta, anche attraverso le recensioni di mostre che andava visitando, da attento e sagace *flâneur*, durante i suoi periodici viaggi in Italia, in Spagna e in Francia.

Una recensione, apparsa su "L'Ora", di una mostra al Ministero per gli Affari Culturali di Parigi su Toulouse Lautrec nel 1964<sup>352</sup>, può essere assunta quale spunto esemplificativo della dimensione critica dello scrittore, tesa argutamente a scardinare i luoghi comuni sui grandi artisti. «Quando uno scrittore, un artista, un poeta diventa personaggio» - dice Sciascia - «è molto difficile sottrarre la sua opera alla suggestione che la sua biografia incute, e stabilire quindi un giudizio sereno, equo, distaccato sulle sue cose»<sup>353</sup>. E Lautrec rientra in tale categoria in quanto la sua fama, la sua vita leggendaria nella società parigina di fine secolo, hanno contribuito a generare una mitologia anche nella considerazione critica della sua pittura, secondo Sciascia, in qualche modo sopravvalutata. Dopo aver visitato la mostra, lo scrittore, infatti, rimane deluso della qualità delle opere rispetto alla fama dell'artista, al punto da affermare: «L'effetto di questa grande mostra è quello di impoverire una leggenda, di farci un po' sentire come defraudati, di irritarci». E più avanti afferma: «Toulouse-Lautrec non era un grande pittore», era di certo «un disegnatore eccellente, un grafico di straordinaria inventività e talento, un poeta delle affiches, dei cartelloni, dei programmi: ma un grande pittore proprio no». Riflessione che lo porta, quindi, a rivalutare ad elogiare una più raccolta mostra di grafica allestita nella Galleria privata al Quai Voltaire, dove «si ritrova il Lautrec più amato: quello che ognuno, spendendo da cento a cinquecento franchi, può portarsi a casa in originale; il Lautrec delle litografie e dei manifesti, dietro il quale ci si può illudere sia il grande pittore»<sup>354</sup>.

Sempre negli anni Sessanta, nelle pagine culturali del quotidiano palermitano, lo scrittore conduce un'assidua attività di corrispondenza giornalistica per le mostre

---

351 Per un quadro di carattere generale sul sistema delle mostre d'arte contemporanea in Italia si rimanda a: F. Poli, *Il sistema dell'arte contemporanea*, Milano, Laterza, 1999 (in particolare per la critica militante in relazione alle mostre delle principali gallerie d'arte, cfr. pp. 139-166)

352 Cfr. *Centenaire de Toulouse-Lautrec : expositions*, catalogo della mostra (Albi, Palais de la Berbie, juin - septembre 1964; Paris, Petit Palais, octobre - décembre 1964), préface de J. Bouchot-Saupique, Ministère d'État Affaires Culturelles, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1964

353 L. Sciascia, *Toulouse-Lautrec*, in "L'Ora", 12 dicembre 1964 (poi in L. Sciascia, *Quaderno...*, 1991, pp. 13-14)

354 *Ibid.*, p. 13



francesi. Tra queste, va ricordata la recensione della mostra parigina di René Magritte del 1964, dove emergono interessanti valutazioni riguardo alla visione sciasciana del Surrealismo. Mettendo subito in chiaro la sua posizione in merito, Sciascia stabilisce nettamente una linea di demarcazione all'interno del vasto movimento rappresentata fondamentalmente dalla “distaccata e consapevole ironia”, qualità che l'autore individua in Magritte ma non in altri esponenti (come, ad esempio, in Salvador Dalí), ai quali rimprovera, peraltro, i meccanismi psichici degli automatismi inconsci dell'operare artistico.

Nel recensire la mostra del pittore belga, più avanti, spiega:

(...) il surrealismo di Magritte è di ben altra estrazione ed educazione. Intanto, Magritte, ha una qualità che nessun altro surrealista possiede: una fondamentale, squisita, letteratissima ironia. Non è dunque l'artista che si abbandona agli automatici dettati dell'inconscio, quale per definizione è il surrealismo: è lucido, distaccato, consapevole; con una inclinazione allo scherzo quale da noi, ma in diversa misura e qualità, aveva Leo Longanesi; e con un amore al paesaggio e agli oggetti che, per quanto filtrato e rarefatto, è tuttavia vivissimo e dà respiro al suo mondo<sup>355</sup>.

È l'aspetto ironico, parodistico delle sue opere e di grande suggestione intellettuale che colpisce maggiormente lo scrittore, il cui gusto nell'arte novecentesca, come noto, risulta orientato essenzialmente su basi figurative (da Guttuso a Migneco a Greco). Non a caso, rifiuta gli aspetti avanguardistici del movimento surrealista francese e, in genere, tutti i movimenti di impronta irrazionalista. Ma per Magritte, come già era avvenuto per Savino e Clerici, Sciascia fa una dichiarata eccezione.

Più specificamente, è il Magritte del dopoguerra che lo affascina, quello ormai in rottura (dal 1946) con il gruppo surrealista. I dipinti dei primi anni Cinquanta, venati di *humour noir* e di ironica, e insieme anche tragica, riflessione sulla morte. Tra tutte, opere celebri quali il *Balcone* (Gand, 1950), dove i personaggi del dipinto di Manet vengono sostituiti da bare che ne assumono le stesse posizioni; o come *Perspective* (Bruxelles, 1950, collezione privata), dove il modello di *Madame*

---

355 L. Sciascia, *Il tabuto di madame*, “L’Ora”, 12 dicembre 1964, poi in L. Sciascia, *Quaderno...*, 1991, pp. 14-15

*Récamier* di David è rimpiazzato da una bara. Opere come queste, per Sciascia, esprimono bene il gusto dell'artista per la parodia, il suo carattere «irriverente, ironico, e con una punta di terrore», con note di acuta riflessione sulla condizione umana, dove si «coaugula» - conclude lo scrittore - «il senso della solitudine, della pazzia, della morte»<sup>356</sup>.

Un'altra mostra parigina, nell'autunno del 1977, dedicata a Gustave Courbet al Grand Palais<sup>357</sup>, diventa motivo per una recensione in cui registra il fenomeno dello «slittamento» della critica, attraverso una riconsiderazione della lettura impegnata, in chiave di realismo sociale, che Louis Aragon ne aveva fatto in *L'exemple de Courbet* del 1952<sup>358</sup>. Lettura, giudicata dallo scrittore, a distanza di vent'anni, ormai superata e non più corrispondente alle impressioni immediate che gli suscitano le opere in mostra<sup>359</sup>. A suo avviso, i dipinti di Courbet, visti nel complesso, «dicono semplicemente la storia di un grande pittore; una storia ricca di contraddizioni, di ambiguità e di mistero quanto quella di ogni altro grande artista, in ogni tempo»<sup>360</sup>.

Alle mostre parigine seguono quelle italiane, principalmente in città quali Milano, Torino, Parma, Roma e Palermo. A questo filone sono da ricondurre gli articoli su figure quali Giorgio Carpinteri, Aleardo Terzi, Flavio Costantini, Giuseppe Modica, Mario Calandri e altri<sup>361</sup>.

Come si può notare da questi brevi accenni, la dimensione di Sciascia critico d'arte militante si caratterizza per una visione di ampio respiro, di impronta universalistica, con giudizi su diversi ambiti figurativi, senza un programma preciso. È un'impostazione libera che si richiama sostanzialmente alla tradizione francese degli scrittori d'arte del XVIII e XIX secolo.

Nel quadro delle riletture critiche si può annoverare il suo scritto *Invenzione di*

---

356 *Ibid.*, p. 15

357 Cfr. *Gustave Courbet (1819-1877)*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais - September 30, 1977 – January 21, 1978), Paris, 1978

358 L. Aragon, *L'exemple de Courbet*, Paris, 1952

359 L. Sciascia, *I misteri di Courbet...*, (1977), in Id., *Fatti diversi...*, 2009, p. 203: «Questo discorso di Aragon, di venticinque anni fa, lo sentiamo oggi lontano come se fossero passati secoli. Lontano il Courbet di Aragon, lontano Aragon, lontani noi stessi da come venticinque anni fa avremmo letto questo libro, appreso questo esempio. E appunto ci allontana dal discorso di Aragon e a momenti ce lo rende insopportabile l'aver voluto fare di Courbet un esempio (e per chi, se non per noi allora giovani?). Per sua fortuna – e nostra – Courbet non è esempio di quel che intendeva e voleva Aragon (e non soltanto Aragon: ché Aragon era, come si dice in Sicilia, l'ultima ruota del carro; di un grande, possente e schiacciante carro)».

360 *Ibid.*, p. 204

361 Per gli scritti su questi artisti si rimanda all'Appendice I, *infra*.

*una Prefettura*, rivolto alle “ritrovate” pitture di Duilio Cambellotti a Ragusa<sup>362</sup>, dove si può cogliere significativamente come l'interesse di Sciascia per le arti andasse oltre ogni limitazione storico-politica. Riscopre così l'attività in Sicilia di un esponente del Decò romano come Cambellotti, artista rinnegato dalla critica del dopoguerra e facilmente licenziato come aderente al fascismo. Nel saggio in questione, protagonista è il variegato panorama umano che si definisce attorno alla nascita della Provincia di Ragusa, promossa dal regime per i meriti acquisiti dalla città iblea nell'affermazione del fascismo in Sicilia. Un panorama affrontato con il piglio analitico dello storico, ricco di puntigliosi scrupoli documentari, ma anche con la sagacia ironica del narratore che attraverso l'applicazione conoscitiva della ragione arriva a vedere quasi un fondo di fatalismo, di “eterno ritorno” nelle cose incidentalmente siciliane.

Di questa commedia locale il Palazzo della Prefettura (1929-1933), su progetto dell'architetto Ugo Tarchi, avrebbe dovuto sancire la rappresentazione più ufficiale e imperitura. Le sale di rappresentanza, destinate ai «ricevimenti per le feste dello Statuto e per il genetliaco de re, per il Capodanno, per i balli in onore delle Forze Armate»<sup>363</sup>.

Nel considerare le pitture di Cambellotti, Sciascia si astiene da giudizi tecnici e stilistici dettagliati, ma esprime una significativa riflessione: esse sono lo specchio di una determinata condizione storica; una condizione che è sempre più complessa e articolata di quanto certi facili massimalismi vorrebbero, di quanto certa visione del fascismo indurrebbe a credere.

Per Sciascia Cambellotti non era più fascista di quanto ogni altro artista, in quel periodo, lo fosse; e forse anzi lo era di meno, quel che al fascismo lo legava considerando principalmente nei temi della romanità e delle bonifiche maremmane: temi non inventati dal fascismo, «carducciani piuttosto, e intinto di socialismo il secondo»<sup>364</sup>.

Tra i diversi filoni novecenteschi cui Sciascia si occupò con più attenzione va

---

362 L. Sciascia, *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Bompiani, Milano 1987, pp. 7-20.

363 *Ibid.*, p. 9

364 *Ibid.*, p. 10

ricordato almeno l'ambiente artistico della "Scuola Romana", segnatamente agli esponenti siciliani. In questo filone rientrano gli scritti su Francesco Trombadori e Fausto Pirandello.

La figura di Trombadori, che pur ha avuto un percorso artistico diversificato (dalla Ronda, a Valori Plastici, a Novecento)<sup>365</sup>, rientra nei suoi interessi principalmente per due fattori: il suo antifascismo e i suoi legami con il clima di "ritorno all'ordine" in seno alla cultura rondista<sup>366</sup>.

Ne apprezza la dimensione lirica, un certo senso di distacco, di trasognata sospensione, più evidente nella *Fanciulla nuda della Civica palermitana* e in certi paesaggi siciliani della fine degli anni Trenta. Nel 1976, presentando la mostra antologica di Siracusa, farà una sintetica analisi della sua pittura di quel periodo, attraverso un particolare discorso sulla luce<sup>367</sup>. La luminosità di Trombadori, per Sciascia, deriva, nella memoria del pittore, dalle reminiscenze del periodo giovanile a Siracusa: «la luce che pur intensa e dilagante per magia di silenzio sembra attenuarsi (ma non a velare le cose e confonderle, a renderle invece più nitide), i colori farsi più leggeri e quasi sul punto (ma in quel punto più segretamente ricchi) di essere come assorbiti, di svanire nell'aria; e il rendere le strade, le case, i monumenti a un fatto di natura: ma una natura clemente, propriamente da idillio (da stato di pace), e insomma teocratica: e cioè popolata da invisibili miti»<sup>368</sup>.

---

365 A questo proposito Sciascia scriverà che attraverso il percorso biografico di Trombadori, per le sue diverse esperienze, è possibile seguire le esaltanti vicende del secondo Novecento italiano, cfr. L. Sciascia, *Ni muy atràs ni muy adelante*, in *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Francesco Trombadori (1886-1961)*, catalogo della mostra (Siracusa 1976), scritti di L. Sciascia, G. De Chirico, Sellerio Editore, Palermo 1976, p. 13: «se volessimo scrivere una biografia immaginaria di un pittore... che coincida con la storia di una società, dei movimenti culturali che vi si producono, della ricerca di nuove o ritrovate forme espressive e insomma con la storia della pittura in Italia tra le due guerre; se volessimo scriverla, i dati in cui si dissolverebbe l'immaginazione finirebbero con l'essere quelli della vita di Francesco Trombadori»

366 Al Caffè Aragno Trombadori conobbe nel 1922 i poeti Vincenzo Cardarelli, Riccardo Bacchelli e Giuseppe Ungaretti, e strinse così amicizia con gli scrittori della "Ronda", il movimento letterario che in contrapposizione al futurismo auspicava la restaurazione della tradizione classica della letteratura italiana, atteggiamento culturale che in arte corrispondeva in gran parte alla corrente dei "Valori Plastici". A questa nuova corrente artistica Trombadori aveva già aderito qualche anno prima quando il suo teorico, Mario Broglio, aveva manifestato la chiara volontà di un ritorno all'ordine formale e al recupero della grande tradizione pittorica italiana del Tre e Quattrocento.

367 La componente tonale nei paesaggi di Francesco Trombadori, è un aspetto su cui si basa buona parte della lettura di un altro critico, peraltro vicino a Sciascia, Franco Grasso. Cfr. F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia...*, 1981, p. 198.

368 L. Sciascia, Presentazione, in *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Francesco Trombadori (1886-1961)*, catalogo della mostra (Siracusa 1976), scritti di L. Sciascia, G. De Chirico, Sellerio Editore, Palermo 1976, pp. 13-15.

In merito alla figura di Fausto Pirandello, Sciascia presenterà una mostra antologica tre anni dopo la sua scomparsa, nel 1978, presso la torinese galleria Documenta<sup>369</sup>. In questo caso, però, lo scrittore non entra in merito sugli aspetti formali della sua pittura, ma ne presenta un significativo profilo psicologico, partendo proprio dai suoi testi autobiografici. Rivisitando il genere dei “diari di pittori” del passato, Sciascia si sofferma su quello di Pontormo, precisamente sull’aneddotico episodio in cui il pittore «chiuso in casa, non apre al Bronzino che bussa, per poi arrovellarsi per giorni chiedendosi cosa mai volesse». Episodio che lo riconduce alla vicenda personale di Fausto Pirandello in rapporto alla *fama*: «In un certo senso, anche Fausto Pirandello non ha aperto una porta: è rimasto *uomo solo* a chiedersi, forse ad arrovellarsi nel chiederselo, cosa mai volessero *gli altri*, cosa mai volesse la fama. A rifiutarsi, cioè, a quello che era stato, appunto, il destino del padre». A suo avviso il pittore rifuggì dalla *fama*, già in un certo modo rivissuta attraverso quella del padre, nei suoi aspetti di apparenza, «della forma che condanna a morte la vita», per esigenza di “libertà”, per non sentirsi intrappolato – pirandellianamente - in una “forma” e in una “formula”<sup>370</sup>.

Nel 1983, recensirà sulle pagine del “Corriere della Sera” la mostra sulla “Scuola Romana”, curata da Maurizio Fagiolo Dell’Arco alla Galleria Borghese, in cui sottolinea, ad onta della natura diversificata delle espressioni stilistiche insite nel gruppo romano<sup>371</sup>, il valore e l’importanza della riflessione critica a distanza di tempo per comprendere meglio la loro cultura figurativa: «i raggruppamenti di scuola sono venuti sempre dopo, aggregati dalla riflessione critica, dalla riflessione storica – anche al di là degli intendimenti e dei dissensi di coloro che vi operarono»<sup>372</sup>.

---

369 Cfr. L. Sciascia, Presentazione (dicembre 1978), in *Fausto Pirandello: dipinti 1927-1951*, catalogo della mostra, Galleria Documenta, Torino, s.d. [lo stesso testo compare in Fausto Pirandello, senza titolo, catalogo della mostra, Galleria “Il Gabbiano”, 16 dicembre 1978 – 20 febbraio 1979, Roma, 1978; e riedito, con il titolo *Padri e figli*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 245-247; e nuovamente pubblicato in *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989, p. 1210-12]

370 *Ibid.*, p. 246

371 L. Sciascia, *Scuola romana: una mostra per risvegliare la città*, in “Corriere della Sera”, 5 maggio 1983, p. 3: «Si potrà anche discutere sul criterio di scuola che presiede a questa mostra – se cioè si può avere di questa «Scuola Romana» una nozione così vasta da includere De Chirico e Fausto Pirandello, Francesco Trombadori e Ferrazzi, Sciltian e Mafai; ma se ne potrà discutere credo, di fronte a una mostra più dilatata, e meglio articolata, da cui vicinanze e lontananze, somiglianze e dissomiglianze possano farsi più evidenti»

372 *Ibid.*

L'interesse di alcuni artisti si inserisce spesso nel solco della corrispondenza tra mondo letterario e arti visive. A tal proposito, presenterà la prima mostra torinese di Flavio Costantini, presso lo studio d'arte contemporanea "Le Immagini", dove era presentata una raccolta di ritratti di scrittori, nei quali l'artista associava al ritratto oggetti simbolici che identificavano lo scrittore (lo *scarafaggio* per Kafka, la *conchiglia marina* per Virginia Woolf, una *rosa* per Dickinson)<sup>373</sup>.

Sciascia apprezza questi ritratti per il carattere enigmatico che vi si cela: «non nel senso figurato di individuo o discorso oscuro, di cosa o persona incomprensibile, ma nel senso di gioco enigmistico non difficoltosamente risolvibile»<sup>374</sup>, ma per il carattere quasi pirandelliano che esprimono: «C'è insomma, nell'insieme di questi ritratti, di questi rebus e in ciascuno un che di discretamente beffardo oltre che di divertito. La vita che si fa beffa pirandellianamente della forma, di quella forma più di tutte indistruttibile che è la letteratura»<sup>375</sup>.

Profonda è l'ammirazione di Sciascia per Mino Maccari, fondatore assieme allo scrittore e disegnatore Leo Longanesi del periodico «Il Selvaggio» (1924-43), cui diede una forte impronta molto personale attraverso un'intensa produzione in cui gli scritti irridenti e i versi polemici si integravano con la *verve* dei suoi disegni caricaturali, rivolti alla denuncia della società borghese durante il periodo fascista.

Ne ammira la produzione del dopoguerra, caratterizzata da modi tendenzialmente espressionisti nel segno sintetico e nell'asprezza cromatica, ma ancor più predilige il Maccari caricaturista - quelle eseguite periodicamente per il settimanale «Il Mondo», dove tornano le consuete tematiche, applicate alla nuova società di quegli anni. L'impronta ironica e graffiante di queste caricature lo portano a paragonarlo al grande precedente di Toulouse-Lautrec<sup>376</sup>.

Tra le figure che si muovono negli anni Sessanta e Settanta su temi sociali di

---

373 Cfr. *Flavio Costantini. Ritratto di scrittori, catalogo della mostra* (Torino, Galleria "Le immagini", febbraio 1981), testi di L. Sciascia, A. Porta, Torino, 1981.

374 L. Sciascia, *Flavio Costantini. Simboli ed enigmi*, in *ibid.*, s. n. p. (cfr. Appendice I, *infra*)

375 *Ibid.*

376 L. Sciascia, *Mino Maccari...1970*, p. 76: «E si direbbe che, a differenza di Maupassant, il Tolstoj, in Kuprin ha avuto declinazioni umanitarie e non prive di sentimentalismo (e con qualche riverbero di ipocrisia), passando attraverso Lautrec arriva a Maccari come una specie di reagente capace di suscitare una satira precisa e al tempo stesso fantasiosa».

respiro internazionale, che interessò molto Sciascia, è da ricordare Ugo Attardi<sup>377</sup>, del quale si erano occupati, dal secondo dopoguerra, sia insigni critici d'arte come Corrado Maltese, Duilio Morosini, Luigi Carluccio, Carlo Ludovico Ragghianti, che noti critici letterari, quali Enrico Prampolini, P. Scarpa, Dario Micacchi e Mario De Micheli. L'occasione la offre una mostra tenutasi alla galleria “La Loggetta” a Ravenna nel 1972<sup>378</sup>, che lo scrittore presenterà con un testo critico, seppur breve, di notevole incisività. Partendo da un'opera nodale della produzione scultorea dell'artista, il gruppo ligneo *La conquista del Perù*, ripercorre intimamente ogni singolo gesto formale dell'opera di Attardi, ritrovandone le radici umane più profonde, in chiave di critica testuale e, nel contempo, di psicologia collettiva:

Nello studio di Attardi, appena entrati ci troviamo di fronte a una grande (non soltanto nelle dimensioni) scultura in legno: un'allegoria della «conquista del Perù» in cui subito si coglie come una contraddizione tra la politezza della materia e l'atrocità delle forme, tra l'amore con cui la materia è stata cromaticamente giustapposta, scavata, levigata e l'orrore che ne è sorto ma non è una contraddizione: l'amore è parte dell'orrore. L'amore a rappresentare il mondo, a riviverlo, a restituirlo, è per Attardi misura della paura, dell'odio, dell'orrore in cui lo si vive quotidianamente, cioè storicamente e storicisticamente, in ogni momento del presente compreso il passato, tutto il passato, tutte le «conquiste». E in questo senso, si direbbe che il tema della «conquista» domini le cose sue di questi anni: sculture, pitture, acqueforti<sup>379</sup>.

Un aspetto significativo della dimesione di Sciascia quale critico d'arte militante è rappresentato, inoltre, dall'attenzione rivolta ad artisti, prevalentemente siciliani, meno noti nel panorama artistico nazionale e internazionale. A questo filone appartengono, tra gli altri, gli scritti su Francesco Giombarresi<sup>380</sup>, Gaetano

---

377 Pittore e scultore italiano. Nel 1947 fece parte del gruppo astrattista romano Forma I, dal 1948 al 1956 del movimento realista; ha quindi sviluppato una figurazione su temi esasperatamente drammatici (*Crocifissione a Saragozza*, 1965), erotici e politico-sociali (*Addio Che Guevara*, 1968). Su Attardi si veda almeno: *Ugo Attardi pittore e incisore*, catalogo della mostra (Roma, 21 febbraio – 5 aprile 2008), a cura di M. Tonelli, con un testo di A. Masi, Roma, Il Cigno, 2008.

378 Cfr. L. Sciascia, Prefazione al catalogo della mostra alla Galleria “La Loggetta” Ravenna, aprile-maggio 1972 [il testo è riedito in *Ugo Attardi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 marzo-25 aprile 1976), Venezia, Corbo e Fiore, 1976, s.n.p.]

379 L. Sciascia, prefazione al catalogo della mostra alla Galleria “La Loggetta” Ravenna, aprile-maggio 1972, s.n.p.

380 N. Zago (a cura di), *Francesco Giombarresi 1948-2004*, Salarchi, Comiso 2004; E. di Stefano, *Il doppio sogno di Giombarresi*, in Id., *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp. 106-120.

Gambino<sup>381</sup>, Antonio Denaro, Domenico Faro, Crescenzo Cane, Francesco Rizzuti, Aldo Pecoraino, Giuseppe Mazzullo, Nino Cordio, Casisa, Andrea Carisi.

Tra gli scritti di questo ambito è da sottolineare, almeno, l'attenzione al pittore *outsider* Giombarresi<sup>382</sup>, figura di artista isolato, nativo nel ragusano, conosciuto tra la fine degli anni Sessanta e i primi anni Settanta, per il quale scriverà un lungo articolo sul "Corriere della Sera", restituendogli un momento di notorietà nell'ambito dei pittori *naïfs*<sup>383</sup>.

Rivalutando la sua pittura, vissuta quale unica risposta nei confronti di un contesto sociale irto di insidie, di barbarie, di ignoranza, quasi da atmosfera "carnevolesca" che lo rimandano alla dimensione grottesca delle opere del pittore belga James Ensor, lo scrittore afferma:

La sua pittura altro non è che una scrittura, la più autentica e coerente che sia riuscito a inventare contro i sistemi della rabbia e della contraddizione che da ogni parte lo assediano: e ne risultano le scritture, quelle cose vere e durevoli che sono gli innumerevoli piccoli dipinti a tempera in cui racconta il mondo, la sua vita, la vita della gente che gli sta intorno stupida e feroce, grottesca, stravolta e talvolta in un triste e blasfemo carnevale. Di fronte alle maschere e figure umane che Egli dipinge, è facile pensare a Ensor (...) <sup>384</sup>

Gli scritti di questo ambito denotano il lato umanistico e sensibile dello scrittore, dove emerge la natura più libera del critico militante, con una scrittura immediata e rivolta a cogliere gli aspetti più intimi dell'artista, su cui interviene per

---

381 E. di Stefano, *Gaetano Gambino artista di strada*, in Id., *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp. 133-143.

382 Francesco Giombarresi (Vittoria, Rg, 1930 – Comiso, Rg, 2007), figura emblematica del filone novecentesco siciliano cosiddetto degli irregolari, vissuto ai margini del sistema artistico del Novecento. Di umilissime origini, non completa la scuola elementare ed è costretto ancora bambino alla dura vita del bracciante. Si ritrova a dipingere in condizioni quasi di indigenza, tra le angustie della sua esistenza che lo vede presto capo di una famiglia numerosa costretta a vivere in una casa minuscola. Emigra a Milano, in Francia, in Germania, ma senza trovare fortuna. Ritorna nella città di origine, dove si procura fama di persona eccentrica, ricordando per certi versi l'iter biografico di Antonio Ligabue. Malgrado la miseria si dedica assiduamente ad una vita artistica, da autentico "dilettante", scrivendo versi e improbabili trattati enciclopedici, facendo esperimenti chimici e alchemici con alambicchi, progettando strani macchinari, e infine dipingendo su ogni supporto, perfino sulle lenzuola di casa che taglia a piccoli pezzi. Ma, sentendosi incompreso sia dall'ambiente che dalla sua famiglia, spesso distrugge le sue opere. Vivrà in seguito grazie al sussidio dell'assistenza pubblica senza smettere mai di dipingere. I suoi scritti e le sue opere si trovano nella collezione del MACC di Caltagirone, in collezioni private siciliane e presso gli eredi. Su Giombarresi cfr. E. Di Stefano, *Irregolari...*, 2008, pp. 106-120.

383 L. Sciascia, *Giombarresi*, "Corriere della sera", 1 luglio 1969, cfr. Appendice I, *infra*

384 *Ibid.*



rivalutarne l'opera nel quadro di un sistema sempre più indifferente per le figure operanti ai margini dei riflettori dell'arte contemporanea.

Anche in questi scritti di rivalutazione critica emerge un aspetto costante nella scrittura sciasciana: ogni testo diventa – come ha rilevato anche Francesco Izzo - «punto di partenza, eccellente quando la creazione artistica lo permetta, per una divagazione “à la Montaigne”»<sup>385</sup>, con collegamenti inaspettati tra un aspetto figurativo e ricordi letterari, citazioni colte, apologhi dei suoi autori più amati. Se ne ha riscontro in molte sue presentazioni di artisti “minori”. In un testo introduttivo di una mostra a Roma del siciliano Nino Cordio<sup>386</sup>, parlando a proposito delle sue acqueforti colorate, giocate su forti contrasti tonali, ne rintraccia una corrispondenza lirica con la Sicilia espressa dalla poesia di Lucio Piccolo e con il concetto del “fantasmico” saviniano<sup>387</sup>:

Non per nulla Cordio si è trovato, ad un certo punto, a specchiare nelle sue acqueforti la poesia di Lucio Piccolo. Una poesia per essenza notturna. Siciliana, barocca, tutta in segrete risposdenze, impercettibilmente germogliate e di impercettibili catastrofi. Come appunto in quelle che Savinio chiamava “le cose notturne”<sup>388</sup>.

Non mancano, tuttavia, in altri scritti su autori siciliani, interessanti letture formali: per le quali ricorre ad autori e testi anche di estetica.

Nel 1984, nell'introduzione al *Diario parigino* di Piero Guccione, Sciascia cita il *Système beaux arts* e delle *vingt leçons* di Alain, autore cui spesso lo scrittore ricorre nello statuto del disegno e, in particolare, cita la diciannovesima lezione, quella nella quale viene teorizzato il concetto della *clarté* quale leggerezza nel disegno. Più avanti ricollegando questo concetto con la distinzione baudelaireiana tra

---

385 Cfr. F. Izzo, *Come Chagall...*, 1998, p. 201

386 Nino Cordio (Santa Ninfa, 10 luglio 1937- Roma, 24 aprile 2000), pittore, incisore e scultore, dopo gli studi all'Istituto d'Arte di Catania, si forma all'Accademia di Belle Arti di Roma, dove si specializza alla Scuola d'arte della medaglia e al Corso comunale d'incisione e xilografia. Successivamente frequenta l'Atelier di Friedländer a Parigi. Tornato a Roma, vi si stabilisce insegnando presso un Liceo Artistico, ed espone poco dopo alla VIII Quadriennale di Roma. Nel 1982 lascia l'insegnamento per dedicarsi a tempo pieno all'attività artistica tra Roma e la campagna di Todi. Su Cordio cfr. in Cordio: disegni, olii, sculture, incisioni, Oberon, Roma 1981.

387 Su questo cfr. V. Trione, *L'ellisse e il cerchio*, in Alberto Savinio, *La nascita di Venere...*, 2007, pp. 129-157

388 L. Sciascia, presentazione in *Cordio...*, 1981, s.n.p., *infra*

disegnatori puri e disegnatori coloristi, colloca i disegni di Guccione nella prima categoria, affermando:

E ne facciamo constatazione su questi di Guccione: in cui la linea esclude la “verità dei colori”, al punto che quando il colore vi si posa viene come assorbito da quella che possiamo dire “la verità della linea”<sup>389</sup>.

I disegni in questione dedicati al periodo parigino, si iscrivono per Sciascia nel tema dell'apprensione, dell'ansietà, di una Parigi diversa, non meta di una verifica di miti, memorie e vagheggiamenti culturali (e sempre – per un siciliano, per un italiano – per qualche rifrazione erotica) per lunga tradizione coltivati, ma una Parigi estrema e angosciata meta “medicale”, di efficienti cliniche e di prestigiosi guaritori cui sempre più spesso oggi gli italiani ricorrono.

E stare a Parigi per una persona cara gravemente ammalata anche se la città altrimenti la si è conosciuta e la si è amata, è come stare in qualsiasi altro luogo. La camera d'albergo, le cose che ci sono dentro, quel che si vede dalla finestra, un angolo di strada nella luce mattutina, l'ombra di sé nello specchio, il letto che ha accolto l'insonnia più che il sonno<sup>390</sup>.

Gli esempi fin qui accennati, dimostrano un'attenzione vasta dello scrittore nel panorama figurativo del Novecento, con interessi che spaziano dalla pittura alla scultura al disegno e alla fotografia. Ma tale diversità di temi e artisti va intesa nell'ottica dell'impostazione “militante” dei suoi scritti sull'arte. Il suo approccio con la critica figurativa, non va dimenticato, è quello di un intellettuale che sente il bisogno di intervenire su tutti gli ambiti della cultura, senza limitazioni di sorta. Per questo si spiega la mancanza di uno schieramento ben definito su un filone a discapito di un'altro, di un'artista rispetto ad un'altro. Si possono tracciare linee di orientamento, ma non precise scelte di campo.

Nel campo degli interessi di Sciascia per le arti visive, infine, un ruolo

---

389 L. Sciascia, Presentazione, in *Piero Guccione. Diario parigino*, Busto Arsizio 1984 (ripubblicato anche in «Galleria», XL, 1, gennaio-aprile 1990, pp. 93-94).

390 *Ibid.*

considerevole ha occupato la fotografia<sup>391</sup>. Lo scrittore scrisse quasi ininterrottamente su tale argomento dagli anni Sessanta fino a poco prima della sua scomparsa. I suoi interessi in questo campo vanno da Robert Capa (*Un fotografo nella guerra*, 1966) a Cartier-Bresson, da Ferdinando Scianna (*Fotografo nato*, 1983) a Melo Minnella (*Sicilia negli occhi*, 1972), da Lisetta Carmi a Mario Pecoraino ed Enzo Sellerio, con una predilezione, negli ultimi anni, per il ritratto fotografico, relativamente ai ritratti di scrittori. Ad ispirare – almeno nelle premesse estetiche - i numerosi scritti di Sciascia sulla fotografia, concorrono, a più riprese, gli scritti di Henri Cartier-Bresson, di Roland Barthes e di Mario Praz. Sulla scia di questi autori, tuttavia, lo scrittore approfondisce il valore poetico della fotografia, segnatamente alla dimensione storico-culturale della Sicilia, soprattutto quella del Novecento, con letture a volte di carattere iconologico.

Tra i diversi scritti dedicati da Sciascia alla fotografia, mezzo espressivo che lo affascino forse quanto l'incisione, di importanza sono quelli dedicati al suo grande amico – che più volte lo fotografò – Ferdinando Scianna, uno dei reporter italiani più conosciuti in campo internazionale, che alternava immagini decisamente realistiche ad altre in cui la scena prescelta diventa occasione per composizioni astratte e *divertissement*.

Nel 1965 esce *Feste religiose in Sicilia*, testo illustrato dagli scatti di Ferdinando Scianna e preceduto da un suo acuto *essay* introduttivo, che segna il primo incontro editoriale tra lo scrittore e il fotografo. Nel suo saggio Sciascia «non perde occasione di sottolineare l'autonomia semantica delle sequenze iconografiche e del discorso in esse contenuto»<sup>392</sup>. E, ripercorrendo il caleidoscopico affresco costituito dalle fotografie di Scianna, in chiave semantica, lo scrittore sottolinea la dimensione teatrale e ossessivamente drammatizzata entro cui si colloca l'esperienza delle *festa religiosa* in Sicilia:

[...] non c'è paese, in Sicilia, in cui la Passione di Cristo non riviva attraverso una vera e propria rappresentazione, in cui persone vive o gruppi statuari non facciano delle strade e delle piazze il teatro di quel grande dramma i cui elementi sono il tradimento, l'assassinio, il

---

391 Salvatore Ferlita, *Leonardo Sciascia e la fotografia*, "Nuovi Argomenti", n. 22, quinta serie, aprile-giugno 2003, pp. 116-123

392 M. Rizzarelli, *«Images à la sauvette»...*, 2009, p. 143.

dolore di una madre.

Ma è davvero il dramma del figlio di Dio fatto uomo che rivive, nei paesi siciliani, il Venerdì Santo? O non è invece il dramma dell'uomo, semplicemente uomo, tradito dal suo vicino, assassinato dalla legge? O, in definitiva, non è nemmeno questo, ed è soltanto il dramma di una madre, il dramma dell'Addolorata?

Indubbiamente, in queste rappresentazioni, si sente che più del Cristo stesso è la figura di Maria Addolorata che colpisce e commuove. Cristo, dal momento della cattura, è già nella morte. E il morto è morto [...] Ma la madre è viva: dolente, chiusa nel nero manto della pena, trafitta, gemente; immagine e simbolo di tutte le madri. Il vero dramma è suo: terreno, carnale<sup>393</sup>.

Lo scritto in cui emerge, tuttavia, una più netta visione teorica della concezione di Sciascia riguardo allo statuto della fotografia è *Il ritratto fotografico come entelechia*, elaborato quale presentazione di una mostra di ritratti fotografici di scrittori curata nel 1987 assieme a Daniela Palazzoli<sup>394</sup>, *Ignoto a me stesso*, titolo che Sciascia aveva tratto da un passo dei *Cahiers* di Paul Valéry: «Que si j'étais placé devant cette effigie / Inconnu de moi-même, ignorant de mes traits / A tant de plis affreux d'angoisse et d'énergie / Je lirais mes tourments et me reconnaîtras»<sup>395</sup>. In questo scritto Sciascia cita il saggio, del 1967, poi pubblicato in *Perseo e la Medusa*, di Mario Praz<sup>396</sup>, sottolineando l'importanza nello sgomberare il campo dai

---

393 L. Sciascia, *Una candela al Santo, una al serpente* in *Feste religiose in Sicilia*, con le fotografie di Ferdinando Scianna, Bari, Leonardo da Vinci, 1965, pp. 33-34

394 Cfr. *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, a cura di D. Palazzoli, con un testo di L. Sciascia, Bompiani, Milano 1987. La mostra, molto suggestiva, fu allestita all'interno della Mole Antonelliana a Torino. Vi erano esposte quasi 200 rare fotografie scelte da Leonardo Sciascia e concesse in originale da importanti istituzioni di tutto il mondo. Si tratta di ritratti di scrittori famosi, dai primi dagherrotipi ai giorni nostri, da Edgar Allan Poe a Rabindranath Tagore a Gorkij a Jorge Luis Borges. Il catalogo viene stampato da Bompiani e oltre il saggio di Sciascia "Il ritratto fotografico come entelechia" contiene 163 ritratti e altrettante citazioni dei relativi scrittori. La chiave della mostra, molto significativa dell'interesse di Sciascia per le arti visive in relazione alla scrittura, è forse la citazione di Antoine de Saint-Exupéry: «Non bisogna imparare a scrivere ma a vedere. Scrivere è una conseguenza».

395 P. Valéry, *Au-dessous d'un portrait*, in *Cahiers*, Paris 1957, p. 35

396 L'interesse di Sciascia per Mario Praz è comprovato, oltre che da questa citazione, anche dalla collaborazione del grande critico romano a "Galleria", per la quale si rimanda al capitolo seguente, infra. Un altro aspetto che accomuna Sciascia e Praz, certamente è rappresentato dal parallelismo tra letteratura e arti figurative (esemplare, al riguardo, per quanto riguarda Praz, è il suo *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* (1971), in cui si accosta all'iconologia e alla proposta di interdisciplinarietà warburghiana, su questo cfr. M. Forti, *I percorsi della memoria: Mario Praz e il Warburg Institute*, in *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno, Roma, Università La Sapienza, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano, Mondadori Università, 2009, pp. 237-255). Sarebbe interessante approfondire, infine, per ulteriori

pregiudizi critici sullo statuto della fotografia nei confronti della pittura, restituendo alla fotografia pari dignità della pittura. Lo scrittore scrive, infatti, che sul rapporto tra pittura e fotografia “nulla si possa dire di più e di meglio di quel che Mario Praz, in un saggio del 1967, ha scritto per definitivamente dissolvere il pregiudizio che un ritratto eseguito da un pittore sia un’interpretazione e quindi una deformazione, e che una fotografia, al contrario, sia obiettiva e dica la verità”. Ciò che colpisce, infine, lo scrittore nell’ottica della fotografia legata alla forma del ritratto è la capacità di questo mezzo espressivo di farsi interprete, tanto quanto altri linguaggi della rappresentazione, della personalità più intima del personaggio ritratto.

### *La dimensione di Sciascia critico d’arte: alcune ipotesi*

Nella prefazione al *Diario critico*, pubblicato a Venezia nel 1957, Carlo Ludovico Ragghianti, parlando del valore vitalistico della critica affermava che «L’esercizio mentale, quale che sia il suo oggetto o il suo peso, non può essere disgiunto, nell’uomo di cultura vero, da questa etica e da questo sentimento universale che anima l’opera quotidiana: altrimenti scade nel *masche-creux* di cui parla Montaigne, per quanto dottorale e librescamente prestante, o diventa quel che c’è di più violentemente falso e traditore al mondo, l’intellettuale di servizio»<sup>397</sup>. In questo senso va intesa forse la particolare dimensione di Sciascia come scrittore d’arte, intellettuale libero, pensatore universale, umanista neoilluminista. La sua sterminata produzione di scritti (articoli, prefazioni, presentazioni, saggi) sulle arti figurative, che non finisce mai di stupire per varietà di interessi e acume critico, rientra certamente in quest’ottica. Non è possibile configurare una organicità strutturale dei suoi interventi, una sistematica classificazione. È invece possibile – con la dovuta cautela – sviscerarne i contenuti, le fonti, lo stile, il substrato culturale

---

ricerche sugli eventuali rapporti tra i due, le frequentazioni di casa Praz a Roma, prima in Palazzo Ricci in via Giulia, e, successivamente, a partire dal 1969, in Palazzo Primoli, in largo Zanardelli, come noto, frequentate da Longhi, Chastel, Toesca, de Tolnay, Pope-Hennessy e anche Sapegno, Macchia, Moravia, Morante, Ginzburg, Bellow, Tennessee Williams. Su questo cfr. C. De Seta, *Viale Belle Arti, maestri e amici*, Milano, Bompiani, 2006, pp. 262-266

397 C. L. Ragghianti, *Diario critico. Capitoli e incontri di estetica critica linguistica*, Neri Pozza Editore, Venezia 1957, p. 10.

e, in fondo, anche il gusto estetico che informa interamente tale sua attività “disimpegnata” nel campo dell’arte<sup>398</sup>.

Ciò che emerge negli scritti di Sciascia sulle arti visive è questa sua prospettiva universale e costantemente orientata alla “riflessione critica”, che è in fondo propria degli intellettuali italiani del Novecento<sup>399</sup>.

Ad un primo sguardo d’insieme, in merito alle fonti e agli “auctores” cui lo scrittore rimanda costantemente in questi scritti, si possono individuare sostanzialmente due filoni: quello dei letterati critici d’arte del XVIII e del XIX secolo - dal Montesquieu del *Essai sur le goût* (1753)<sup>400</sup> pubblicato nel tomo VII dell’*Encyclopédie* (1757), al Diderot dei *Salons* (1759; 1761; 1763), da Baudelaire a Stendhal, soprattutto quello “milanese” della *Storia della pittura in Italia* (1817) o quello de *La certosa di Parma* (1839) – e quello degli scrittori d’arte e della critica figurativa del Novecento (da Cecchi a Praz, da Longhi a Brandi, da Ragghianti a Briganti ecc.). Al riguardo, è emerso ad esempio che la cultura estetica che fa da sfondo agli scritti sulle arti figurative di Sciascia attinge a varie riprese alla tradizione letteraria e di critica d’arte di matrice “rondista”, e cioè a una critica d’arte che rivendichi l’uso di un linguaggio letterario, colto e forbito, e tuttavia chiaro e descrittivo, realistico e ancorato a una tradizione classica.

Il primo contatto di Sciascia con gli scrittori e i critici rondisti avviene intorno al 1935, quando il quattordicenne Sciascia si trasferisce con la famiglia da Racalmuto a Caltanissetta, dove frequenta l’istituto magistrale “IX maggio”. Qui, vi incontra uomini fondamentali per la sua formazione. Su tutti il preside, Luigi Monaco, ed il professore Vitaliano Brancati. Di quest’ultimo il giovane Sciascia legge avidamente tutto ciò che viene pubblicando sul settimanale *Omnibus*, diretto da Leo Longanesi, dove, tra gli altri, scrivono in quegli anni anche Vittorini, Savinio, Cecchi, Barilli,

---

398 A questo proposito, risulta significativa la definizione di “dilettante erudito”, riferita all’interesse di Sciascia per le arti figurative, acutamente coniata da Salvatore Silvano Nigro. È una definizione che, per quanto attiene precipuamente all’approccio sciasciano nel variegato mondo delle arti, bene chiarisce la posizione prettamente anti-accademica nella quale l’intellettuale racalmutense si riconosceva.

399 Nella letteratura italiana del secondo Novecento, come è emerso negli ultimi anni, sempre maggiori si scoprono gli “sconfinamenti” di alcuni letterati nel campo delle arti figurative. Si pensi a Pier Paolo Pasolini, Aldo Palazzeschi, Alberto Moravia, Eugenio Montale solo per fare alcuni nomi. Anche la letteratura siciliana vanta, nel secondo dopoguerra, scrittori che si sono occupati, a varie riprese, di arte. È il caso di Tomasi di Lampedusa, Gesualdo Bufalino e di Leonardo Sciascia.

400 Cfr. C. De Seta, *Montesquieu e il “goûte”* (1991), in Id., *Viale belle arti. Maestri e amici*, Milano 2006, pp. 92-95

Moravia, De Chirico, Praz, Piovene, Soldati e Pavese. «Avevo sempre bisogno di soldi, con due lire al giorno non ce la facevo ad andare al cinema e fumare, e compravo ogni settimana l'*Omnibus* di Longanesi e il *Corriere* quando c'era l'articolo di Cecchi...»<sup>401</sup>. La formazione a Caltanissetta, come si è visto anche nella fucina culturale del periodico "Galleria", sarà fondamentale nel contatto, seppur mediato dai letterati siciliani, con la cultura rondista<sup>402</sup>:

Le serate passate in un angolo della libreria di Salvatore Sciascia, conversando con Luigi Monaco, sono state un po' la mia università: su nessuna cattedra, e in nessun salotto o caffè letterario ho mai incontrato un uomo come lui. Tornando da Roma e ritrovando Luigi Monaco, mi pareva che non fosse Caltanissetta "provincia" ma Roma – almeno la Roma dei salotti e dei caffè letterari. [...] Tre o quattro di noi alunni sapevamo che era uno scrittore; e soltanto io acquistavo ogni settimana, rinunciando per una sera al cinema, l'*Omnibus* di Longanesi: una lira. Ma ne valeva la pena: Barilli e Savinio, gli articoli di Vittorini sugli scrittori americani, i racconti di Caldwell e Sorayan, di un Giovanni Drogo che credo fosse Dino Buzzati, certi rapporti sull'America di Moravia e De Chirico; e che delizia le lettere di Brancati al direttore! "Caro direttore..." ed era come se da quel tessuto di noia che era la nostra vita di ogni giorno, improvvisamente balzasse nel fuoco di una lente, che lo ingrandiva e deformava, un particolare della trama, un nodo o una smagliatura. Pensavo: così si deve scrivere, così voglio scrivere. E ogni mattina guardavo quell'uomo affilato di ironia, cupo, scontroso, quasi ne portasse il segreto, il mistero»<sup>403</sup>.

Sul piano strutturale, questi scritti mostrano una disposizione – che è propria dello stile sciasciano – al ritratto-racconto critico, nell'istituire un rapporto tra biografia e produzione artistica, con suggestivi agganci alla vicenda personale dell'autore, utilizzando strumenti diversi, dalla stilistica all'approccio psicologico, dalla critica sociale alle divagazioni letterarie<sup>404</sup>. È un modo di procedere quello di

---

401 M. Collura, *Il maestro...*, 1996, pp. 90-91.

402 Sui rapporti tra la cultura rondista e l'ambiente culturale di "Galleria" si rimanda al secondo capitolo, *infra*.

403 M. Collura, *Il maestro...*, 1996, p. 56

404 Per un quadro generale della problematica novecentesca riguardo alle corrispondenze tra critica letteraria e critica d'arte, si rimanda qui, complessivamente, a due studi che affrontano l'argomento nel suo insieme: *Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, a cura di A. D'Amelia, F. De Giovanni, L. Perrone Capano, Liguori, Napoli, 2007; T., Lancioni, *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano 2009.

Sciascia nella scrittura d'arte, rispetto al testo narrativo o al saggio, decisamente più libero, svincolato da schemi precostituiti, da formule, da preconetti teorici. Malgrado si tratti di scritti la cui funzione immediata, legata alla singola mostra o comunque a una situazione contingente – e quindi di carattere frammentario, può risultare limitante di fronte a un discorso critico più ampio, va osservato che Sciascia lascia sempre nei suoi scritti sull'arte qualche elemento di riflessione culturale di carattere universale, una finestra illuminante sull'arte del passato o sulla letteratura, su un autore sconosciuto, o su aspetti che involgono e illustrano da una prospettiva lucida ed esclusiva le “realità artistiche” della cultura italiana del Novecento, e in particolare siciliana. Nonostante siano numerosi gli argomenti e gli artisti cui Sciascia dedica i suoi scritti, sembra quasi che lo scrittore porti avanti sempre un discorso unitario.

Un aspetto che funge quasi da chiave di volta per l'intero discorso che lo scrittore porta avanti, attraverso la critica d'arte, sugli artisti – noti e meno noti – della Sicilia, è certamente quello rappresentato dalla prospettiva storico-culturale, quasi da *kulturgeschichte*, che informano quasi tutti i suoi scritti sulle arti. Tale aspetto è maggiormente presente quando Sciascia si trova a scrivere di artisti siciliani come Antonello da Messina, Pietro d'Asaro, Renato Guttuso, Emilio Greco e Bruno Caruso. E questo non stupisce affatto, data la acutissima conoscenza dello scrittore della storia culturale isolana e della produzione artistica del Novecento in Sicilia.

Va quindi tenuto conto, nel prendere in esame i suoi scritti sugli artisti siciliani, del suo privilegiato punto di vista da “sicilianista” acuto e formidabile quale è stato, e della sua posizione come narratore espertissimo e informatissimo della storia della Sicilia.

«Perché le sue critiche sono narrazioni di rapporti culturali, di risposdenze e analogie mentali ed esistenziali, di vicende individuali dove l'artista è un personaggio tra personaggi, collocato in ambienti che hanno un segno e lo trasmettono, in luoghi e spazi della vita psicologica e della vita materiale dove le biografie s'inseriscono nell'ambito delle storie dell'Isola, e, peraltro, della storia *tout court*. É così per Antonello e Messina, per Greco e Catania, per Guttuso e Bagheria, per Caruso e Palermo»<sup>405</sup>. Aspetti che rientrano, spesso volutamente, in una dimensione

---

405 N. Tedesco, “Coscienza dei luoghi”: le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia, in *La cometa*



“regionalistica”, come lo stesso autore ribadì più volte:

Ma esiste uno scrittore siciliano, un artista siciliano, uno scrittore o un artista che possan veramente dirsi tali, che non abbia fatto questo? Da Giovanni Verga a Renato Guttuso, da Federico de Roberto a Giuseppe Migneco, da Pirandello a Mazzaglia, quale scrittore o artista siciliano non è stato regionalista? [...] Se l'arte e la letteratura italiana del nostro tempo contano qualcosa nel mondo, il merito è peculiarmente di scrittori e artisti siciliani, di scrittori e artisti regionalisti<sup>406</sup>

I suoi scritti sull'arte denotano quindi una visione di carattere storico-culturale, piuttosto che storico-estetico, anche se di volta in volta ritroviamo qualche colta citazione di principi estetici del passato. Sciascia si richiama alla linea tradizionale degli scrittori d'arte che affonda le sue radici nella tradizione francese del XVIII secolo e che giunge sino a figure di intellettuali del Novecento che si sono occupati di critica d'arte<sup>407</sup>.

Gli scritti di Sciascia sulle arti figurative ci offrono la prospettiva del suo orizzonte culturale in campo storico-artistico, ma anche estetico e filosofico. E denotano soprattutto la sua grande qualità di saggista e critico dalle ampie aperture, dai più imprevedibili accostamenti, citazioni colte e ricercate, e il tutto nel suo stile inconfondibilmente chiaro, geometrico, analitico e sintetico<sup>408</sup>. La sua prosa attinge alla cultura rondista e a scrittori quali Savinio, Cardarelli, Savarese e Cecchi<sup>409</sup>.

La profondità della sua penna nel terreno ricco delle arti visive giunge con estrema lucidità critica a far emergere le radici culturali degli artisti presi in considerazione. Sono scritti illuminanti, che, seppur impostati secondo una forma

---

di Agrigento, Sellerio, Palermo 1997; e Id., *Le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia*, in *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, ..., 1992, p. 28.

406 L. Sciascia, *La corda pazzo*, in *Opere 1956-1971...*, 1987, p. 1108

407 Sulla tradizione degli scrittori d'arte cfr. G. Patrizi, *Narrare l'immagine: la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma 2000.

408 Sulla dimensione di Sciascia critico “collaterale” si veda: A. Amaduri et al, *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2009.

409 Sulla scrittura di Cecchi utili spunti si possono riscontrare in P. Leoncini, *Alle radici di un'etica del visivo: Cecchi tra Berenson e Messico*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio 1998, pp. 97-142; mentre, sulla scrittura rondista diversi cenni compaiono, in particolare su Vincenzo Cardarelli, in M., Martellini, *La figurata scrittura. Percorsi intertestuali tra belle arti e letteratura*, Viterbo, Settecittà, 2010, pp. 68-79.

libera, riescono a penetrare, per forza di contrasto, le singole personalità indagate. Ma soprattutto è sorprendente, ad una lettura più ampia della sua produzione di critica figurativa, scoprire che Sciascia tende principalmente a condurre avanti un discorso autonomo, che in fondo riflette il suo gusto estetico e il suo pensiero.

Non va poi sottovalutato il concetto di “superficialità” di Savinio: che va inteso, come sottolinea lo stesso Sciascia, che spesso lo cita nei suoi saggi, nel senso che “la chiarezza dell’intelligenza fa trasparire e trasferisce in superficie le cose profonde”. Questo è uno degli aspetti che emerge nella scrittura di Sciascia in merito alle arti figurative: questa sua apparente “superficialità”, o se vogliamo, “semplicità” nell’affrontare questioni e riflessioni pertinenti alla storia culturale e alla produzione di un artista. Ed è certamente del tutto apparente, se si considera quanto vasta e straordinaria è la sua capacità di sintesi critica, che appunto permette al lettore di ricevere questa impressione di “semplicità”.

I suoi scritti sull’arte non seguono alcuna sorta di ordine sistematico – non vi è certamente un metodo, nè alcuna intenzione ne trapela – ma aprono sempre varchi nuovi e spunti originali in merito all’argomento in questione, esattamente come avviene nei suoi interventi in altri campi. Una scrittura relativista, quindi. Che affonda le sue radici nella grande tradizione illuminista francese<sup>410</sup>, naturalmente, che è memore di quel gusto per la critica d’arte tipica degli scrittori del XVIII e XIX secolo, quella delle origini, dei Salons, dei Diderot<sup>411</sup>, dei Baudelaire, dei Zola. Ne sono dimostrazione i frequenti richiami in questo ambito: dai *Pensieri bizzarri sul disegno* di Diderot, alle *Considerazioni sul disegno nel Salon* del 1846, o al saggio *Pittori e Acquafortisti* di Baudelaire.

---

410 Secondo Sciascia il pensiero illuminista nasce con la figura di Pierre Bayle, e precisamente in quel che scrive il filosofo francese di sé nel primo dei suoi *Pensées sur la comète*: «Io non so che cosa sia la meditazione sistematica e ordinata su un argomento, e mi capita di smarrirmi facilmente, di uscire spesso dal seminato, di inoltrarmi in luoghi dove è ben difficile scorgere una strada; insomma sembro fatto apposta per fare uscire dai gangheri un dottore che esige in ogni cosa metodo e regolarità». E di fatti, più avanti Sciascia afferma: «La meditazione non sistematica e non ordinata, di cui Bayle ha coscienza e inaugura, per il secolo a venire, con il Dizionario storico e critico, troverà sublimazione e apoteosi nell’opera che al secolo a venire darà nome: L’Encyclopédie – il secolo dell’Encyclopédie».

411 Lo scrittore ha sempre manifestato la sua grande ammirazione per lo scrittore francese: “Ho sempre sognato di assomigliare a Diderot”, cfr. Leonardo Sciascia. *La Sicilia come metafora*. Intervista di Marcelle Padovani, Milano 1979, IX

Nella struttura, diciamo così “architettonica” di questi scritti è emerso un meccanismo che si ripete frequentemente, soprattutto nei suoi scritti sull’arte contemporanea, si verifica un meccanismo particolare, dove ogni testo diventa spunto di partenza per una divagazione letteraria o per rimandi a significative citazioni nel campo della storiografia artistica, dalla letteratura artistica francese del XVIII e XIX secolo alla critica d’arte novecentesca. Qualche esempio.

Nel 1980, scrivendo di una mostra dello scultore di Caltabellotta, Salvatore Rizzuti<sup>412</sup>, giunge a citare Cecchi, per eleggiere il valore della sua opera: «E viene da pensare a quel che Cecchi diceva di fronte alla Vittoria di Samotracia: un genio slaccia una fibbia, e il mondo appare diverso; e i cretini, invece... E non si vuole dire che il giovane Rizzuti si possa già dare per genio, ma è certo che il genio della scultura arride alle sue cose»<sup>413</sup>.

È da sottolineare che il suo impegno verso il contemporaneo si sviluppa in una misura sostanzialmente diversa da quella messa in atto nei suoi interventi relativi all’arte del passato. Qui emerge con maggiore evidenza la componente erudita della sua cultura, il suo profondo acume da bibliofilo e conoscitore della storiografia siciliana, alla quale si aggiunge, naturalmente, la sua inarrivabile conoscenza letteraria. In ambito contemporaneo, emerge con più evidenza la sua visione estetica, il suo orientamento culturale, attraverso un linguaggio più esperto, con un ricco lessico specialistico che denota un’ampia competenza degli aspetti stilistici e teorici.

Un elemento che contraddistingue l’operazione apparentemente “inconsapevole” degli scritti d’arte di Sciascia consiste nella scelta di muoversi con acuta illuminazione attraverso il linguaggio della critica d’arte, rivolgendosi però ad

---

412 Salvatore Rizzuti (Caltabellotta, 28 giugno 1949), scultore, titolare dal 1980 della Cattedra di Scultura dell’Accademia di Belle Arti di Palermo. Si forma al Liceo Artistico palermitano, dove si diploma nel 1972. Nello stesso anno si iscrive al Corso di Scultura dell’Accademia di Belle Arti di Palermo, dove, sotto la guida di Silvestre Cuffaro e Carmelo Cappello, dei critici d’arte Franco Grasso e Ubaldo Mirabelli, consegue la Licenza di Scultura, nel 1976. Per tutto il periodo scolastico si mantiene autonomamente agli studi, realizzando sculture in marmo e in pietra presso il Cimitero di Santo Spirito di Palermo, dove si impadronisce di tutte le tecniche scultoree. Il quadriennio 1976-80 si manifesta come un periodo intenso di produzione artistica, da cui scaturiscono i primi lavori che gli permetteranno di realizzare la sua prima personale di rilievo alla Galleria “La Tavolozza” di Palermo, presentato da Bruno Caruso e Leonardo Sciascia.

413 L. Sciascia, in Quotidiano “Corriere della Sera illustrato”, supplemento del “Corriere della Sera”, Milano, 9 Agosto 1980, pp. 32-33

autori e artisti poco noti, e rifiutando a volte di aderire alle ondate apologetiche nei confronti di grandi artisti, come dimostra ad esempio il totale disinteresse per Picasso. Spesso questi scritti hanno una duplice funzione: quella, a un livello primario, di restituire dignità culturale ad alcuni ambiti e aspetti di figure poco note dell'arte contemporanea; e quella, più sottintesa e ravvisabile solo in un'ottica più estesa, di mostrare una scelta di campo, o meglio di "gusto", che è nel contempo di natura letteraria e figurativa.

Come giustamente ha rilevato Claude Ambroise, il criticismo in Sciascia era un aspetto onnipresente sia nella sua scrittura letteraria che in quella saggistica, peraltro rivolto in senso universalistico a tutti i settori. «Il suo era un criticismo polivalente, naturale, non filosoficamente riduttivo, che investiva la società e le sue "fedi", gli uomini e le loro azioni, i documenti d'archivio, gli scritti altrui»<sup>414</sup>.

Nella sua produzione critica in ambito artistico occupa, infine, un ruolo non marginale la critica d'arte del Novecento.

Dalla folta schiera di critici italiani citati da Sciascia nei suoi interventi sulle arti, da Emilio Cecchi a Mario Praz, da Cesare Brandi a Roberto Longhi a Ragghianti, con i quali si trovò concorde in alcuni frangenti e discorde in altri, si evince comunque una approfondita conoscenza dello scrittore degli studi specialisti in ambito figurativo. Si può avanzare, in ogni caso, qualche ipotesi sulle possibili influenze ricevute, più o meno direttamente, dalle figure citate.

La vicinanza alla scrittura di matrice rondista, in figure quali Cecchi, è attestata, da un lato, dai rapporti epistolari risalenti ai primi anni Cinquanta, in seno alla nascita del periodico "Galleria"; dall'altro, come si scorge chiaramente in massima parte nei suoi scritti di critica figurativa, da un linguaggio immediato ed espressivo ma attento agli aspetti lirici dell'opera d'arte.

Nei suoi interventi di critica militante in merito all'arte contemporanea, Sciascia rimane lontano da preferenze in ambito astrattista. Ciò giustifica, ad esempio, la sua distanza in ambito novecentesco da figure quali Giulio Carlo Argan che, come noto, insegna a Palermo dal 1955 al 1959, o come Cesare Brandi, anch'egli docente nell'ateneo palermitano dal 1959 al 1967. Con quest'ultimo si troverà d'accordo invece sui temi legati all'arte antica e moderna e soprattutto sulla

---

414 C. Ambroise, in *Opere 1984-1989...*, 1991, p. 1328

difesa dei beni culturali, su cui lo storico toscano insisterà molto nel corso degli anni Sessanta e Settanta. Si scorgono, invece, molte più affinità di gusti estetici con la figura di Carlo Ludovico Ragghianti, di cui condivide anche la posizione intellettuale e le scelte politiche. Lo storico lucchese poi fu, non certo casualmente, troverà molto più assiduamente ospitalità nella rivista "Galleria" su temi del Novecento amati anche da Sciascia, tra cui Carlo Levi, Renato Guttuso, Ugo Attardi, Emilio Greco, Mino Maccari, Tono Zancanaro, Fabrizio Clerici. Un'altra figura che spesso viene citata dallo scrittore è certamente Longhi, sul quale pur trovandosi concorde nel considerare la critica d'arte un'attività di matrice fondamentalmente letteraria (ne cita, elogiandole, le sue Proposte per una critica d'arte del 1950), se ne distanzia sul piano del linguaggio e della forma di scrittura. Le distanze da Longhi si possono esemplificare in due aspetti, uno di carattere linguistico, l'altro di carattere tematico. Per quanto riguarda il primo, infatti, non si riscontra mai negli scritti di Sciascia una lettura di tipo ekfrastico, preferendo a questa una scrittura razionalista e contenutistica, che si concede, a tratti, letture di carattere stilistico o iconologico. Riguardo gli aspetti tematici, mentre il campo di studi, in chiave specialistica, dello storico piemontese era quasi esclusivamente la pittura<sup>415</sup>, gli interessi di Sciascia si estendono ad altri ambiti figurativi, come la scultura, la grafica e la fotografia, aspetto questo che lo avvicina, piuttosto, ad altre figure della critica d'arte del Novecento come il già citato Ragghianti.

---

415 A proposito dello specialismo di Longhi in ambito pittorico Ragghianti, nel suo *Profilo*, notava che «l'esclusiva attenzione alla pittura, anzi alla pittura figurale tra il secolo XIII e il XVIII in Italia, che nel ricontrarre l'arte al quadro settoriale che era stato del Lanzi e del Cavalcaselle, non consentiva la revisione estetica o della metodologia del capire, ribadendo il sensualismo formale e il riporto della pittura nell'esperienza verbale o discorsiva, non posti in crisi o in dibattito dall'esigenza del nesso necessario con la problematica di altre espressioni come l'architettura, la scultura, le arti decorative, le arti della visione, lo spettacolo; riducendosi così la percezione della valenza e delle dimensioni stesse dell'attività visiva nella vita e nella storia dell'uomo», cfr. C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia, e complementi*, Firenze, Università Internazionale dell'Arte, 1990, p. 207 (1ª ed, Firenze, Edizioni U stampa, 1948).

APPENDICE I  
***LEONARDO SCIASCIA: SCRITTI SULL'ARTE***  
**(1950-1989)**

---

***Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione***

(1964)

«Quella cultura siciliana del cui decesso Giovanni Gentile dava comunicazione nel saggio *Il tramonto della cultura siciliana*<sup>1</sup> aveva una caratteristica: si svolgeva, tra i suoi protagonisti, come una specie di dialogo tra sordi. E non poteva essere diversamente, in una terra dove l'individualismo e l'amor proprio giungono a vertici parossistici e, qualche volta, micidiali.

Potremmo fare molti esempi. Ma ci fermeremo a questo, che ora ci importa: di come a Giuseppe Pitrè, per non aver letto, o per aver letto superficialmente, un libro di Vito La Mantia<sup>2</sup>, suo contemporaneo e molto probabilmente suo amico, sia sfuggita l'occasione di dare un completo ragguaglio sulle carceri dell'Inquisizione a Palermo. Le quali carceri furono per mesi, forse per anni, un suo importante centro di interesse; un luogo d'indagine non soltanto intellettuale ma anche di delicata ed estenuante manualità.

Nel 1906 un consigliere comunale di Palermo, l'avvocato Giuseppe Cappellani, avvertiva Pitrè che durante i lavori, che si stavano eseguendo, per adattare certi locali di palazzo Chiaramonte ad archivio del tribunale penale, “scrostatosi spontaneamente della calce, veniva fuori non so che figura”. “Non indugiai un istante a recarmici, impaziente di trovarvi qualche cosa utile alla conoscenza del luogo”, dice Pitrè. E trovò infatti, in quattro strati di antiche e ripetute imbiancature, quelli che con felice espressione chiamò “palimsesti del carcere”: disegni e scritte che in circa due secoli i prigionieri dell'Inquisizione avevano lasciato su quelle pareti.

---

<sup>1</sup> G. Gentile, *Il tramonto della cultura siciliana*, Bologna, Zanichelli, 1919.

<sup>2</sup> V. La Mantia, *Origini e vicende dell'Inquisizione in Sicilia*, Torino, F.lli Bocca, 1886.

Su sei celle, riuscì ad esaminarne tre: ch  le altre erano gi  state irrimediabilmente guastate dai lavori di riadattamento. E appena finito il suo paziente esame (cui doveva corrispondere l'impazienza degli addetti ai lavori e dei burocrati giudiziari), anche quelle tre celle furono in parte devastate.

Tecnici e operai, che pure dovevano conoscere tutti i locali dell'antico palazzo, si guardarono bene dal dirgli che in un ammezzato tra il pianterreno e il primo piano, appena illuminate da aperture prospicienti alla Piazza Marina, esistevano ancora le cosiddette carceri filippine: tre celle le cui pareti erano coperte di scritte, disegni e pitture di prigionieri: e forse erano state risparmiate da un'ultima mano di calce in grazia, appunto, della qualit  delle pitture.

Ma il bello   che Vito La Mantia, l'unico ad aver tentato, finora, una organica storia dell'Inquisizione in Sicilia (ma sui pochi documenti rimasti a Palermo dopo la distruzione dell'archivio dell'Inquisizione), in un libro pubblicato due anni prima della scoperta del Pitr , aveva dato notizia delle tre celle: e questo libro ripetutamente Pitr  cita nel suo lavoro, *Del Sant'Uffizio a Palermo e di un carcere di esso*<sup>3</sup>. E c'  di pi . Poich  il Pitr  aveva dato notizia di due graffiti geografici che raffiguravano la Sicilia, uno studioso di geografia, Giuseppe Di Vita, era andato ad esaminarli: prima che il Pitr  finisse il suo lavoro di raschiamento e di decifrazione, se – come sappiamo – le celle furono attaccate dagli operai subito dopo. E il Di Vita, nell'occasione, vide quelle altre tre celle che restarono invisibili al Pitr  e ne diede comunicazione al congresso geografico che si tenne a Palermo nel 1910 (e una copia a stampa della comunicazione presumiamo, non senza fondamento, si trovasse tra i libri del Pitr ).

Comunque, questo non   che un aneddoto sulla cultura siciliana nel momento in cui, secondo il Gentile, dava i suoi estremi, crepuscolari bagliori. Pi  importante   il fatto che proprio in questi giorni, mentre di nuovo a palazzo Chiaramonte fervono i lavori di riadattamento, e stavolta per restituirlo alla struttura originale, il giornalista Giuseppe Quatriglio ha riscoperto le tre celle note al La Mantia e al Di Vita e rimaste ignote al Pitr :

---

<sup>3</sup> G. Pitr , *Sant'Uffizio a Palermo e di un carcere di esso*, Roma, Soc. ed. del libro italiano, 1940.



intatte, forse perché finora salvaguardate dai fascicoli di archivio che vi si conservavano. E sono la più viva e diretta testimonianza del dramma che l'Inquisizione è stato per i popoli ad essa soggetti: e quindi da conservare con ogni cura ed accorgimento.

Non c'è sulle pareti spazio, sia pure minimo, che sia stato risparmiato dai prigionieri. Ognuno vi ha lasciato traccia della propria pena, dei propri pensieri. Chi ha segnato i giorni con una serie di aste verticali e chi ha affidato alla parete il grido della propria innocenza. Chi ha testimoniato rassegnazione e chi fierezza. Chi ha soltanto trascritto passi dalle Scritture e chi ha voluto dolorosamente irridere alla propria condizione e a quella dei compagni. E chi ha campito luoghi del ricordo, o della fantasia, e raffigurato Cristo, la Madonna, i Santi.

Tra le scritte colpisce, ironica e beffarda, una che dice: *Allegramenti o carcerati, ch' quannu chiovi a buona banda siti*, cioè “state allegri, poiché se piove vi trovate in luogo riparato”. E quest'altra, che suscita immagini di sofferenze, di torture: *Semper tacui*. Poi il reciso rovesciamento della visione cristiana della vita: *Poco patire / eterno godere / poco godere / eterno patire*. E di sé, e dei suoi compagni, uno scrisse: *Isti sunt qui calicem Domini biberunt*; mentre un altro riprovava la fiducia che aveva avuto nel prossimo (e di cui forse era frutto la prigione) con questo distico: *Maledetto è quell'uomo, iniquo e rio / che confidasi in uom e non in Dio*. E forse alludendo al destino oltremondano degli Inquisitori un altro scrisse: *Pochi giungono al ciel, stretta è la via*.

Meraviglia, in un luogo in cui, secondo le accuse, si dovevano raccogliere i campioni dell'eretica pravità, i bestemmiatori, i rei di pratiche e commerci col demonio, trovare tante espressioni di devozione, di preghiera. Due sonetti, uno completamente leggibile e l'altro fino al sesto verso, sono indirizzati alla Croce: di buona fattura, anche se non di intenso sentimento. *Tetre imagini ogn'astro a noi diffonde*, comincia quello completo. E i sei versi dell'altro dicono: *L'alme, che quasi erranti agne disperse, / Rischio correat di precipizio eterno, / Sotto quest'arbor santa al suo governo / In un raccolte il buon Pastore converse. / Su quest'altar gran Sacerdote offerse / Ostia a placar l'alto rigor Paterno*.

Questi versi è da credere siano nati come commento a due grandi crocifissioni dipinte in due diverse celle, e da mano diversa. Una indubbiamente dovuta ad un artista di eccezionale sensibilità e di notevoli capacità tecniche; l'altra molto probabilmente a un dilettante che si rifà a moduli popolareschi. La prima raffigura Cristo in croce su un paesaggio forse familiare all'artista: case e chiese su una insenatura o golfo, dominate da un'altura su cui sorgono tre croci; lo sfondo, alto, di un cielo stellato e di una luna che nella sua falce accoglie un profilo caricato, espressivo di ipocrisia e di gelida ferocia. Considerando che la credenza popolare ravvisa nelle macchie lunari il volto di Caino, si può anche fare l'ipotesi che il pittore abbia voluto riprodurre le sembianze di un aguzzino o comunque di una persona che pesò sul suo destino. L'altra crocifissione, anche se non manca di suggestione, specie per il disegno del costato e del volto del Cristo, non ci pone il problema della prima: che è quello di approssimarci all'identità dell'autore.

Questo problema ripropongono anche un paesaggio (un vero e proprio *trompe-l'œil*: e nell'avara luce doveva apparire come uno di quei dipinti su seta tenuti da bastoncini metallici e attaccati al muro con un cordoncino, e un tondo di considerevole grandezza in cui sono iscritti la Madonna col Bambino e due Santi in adorazione (ed anche in questo c'è "l'inganno" di una cornice). Già la concezione del tondo non è di un pittore dilettante. E c'è poi, nel modo come è eseguito, nella disposizione, nello stile una cultura figurativa in cui prevale una certa esperienza del Seicento napoletano: il Giordano, il Solimena. Ma non pare si possa affermare che la più pregevole delle due crocifissioni (in cui è, se mai, un ricordo antonelliano) abbia qualcosa in comune col paesaggio *trompe-l'œil* e col tondo, che si possono con una certa sicurezza attribuire a una stessa mano. Una mano forse più alacre di quella che tracciò la crocifissione; o forse di uno che in carcere fece più lunga penitenza, se a lui si possono intestare altre figure di santi di stilema popolaresco.

Problema dunque complesso, che si pone in questi termini: nel secolo XVIII si trovarono nel carcere dell'Inquisizione due pittori; uno di corretto mestiere e di sufficiente cultura; l'altro non meno preparato tecnicamente, non meno informato, e di più complessa sensibilità ed espressione.

Problema quasi insolubile, e anche da parte di più profondi conoscitori d'arte e degli artisti di questo periodo. E si trovò di fronte a un problema analogo il Di Vita, nel tentativo di attribuire i disegni geografici della Sicilia: che tracciati sicuramente nel Seicento, e sicuramente non prima del 1637, non potevano essere che di mano di un geografo o di un uomo di eccezionale cultura. E il Di Vita azzardò due nomi: Carlo Ventimiglia o Francisco Nigro. Ma non c'è prova che uno dei due abbia avuto a che fare con l'Inquisizione. E così sarebbe per un qualsiasi nome, di artista operante in Sicilia nel Settecento, che ci avventurassimo a proporre per questi dipinti. I pochi nomi che siamo riusciti a leggere sulle pareti non appartengono a nessuno che sia noto come pittore: Giuliano Sirchia, Pietro Lanzarotto, Francesco Gallo. Quest'ultimo annotava di essere stato in quella cella per diciassette giorni, nel mese di aprile del 1772: e nessuna delle altre date che qua e là si leggono è anteriore al 1770. Per cui è da pensare che lo strato ultimo del palimsesto, cioè quello a noi visibile, sia relativo all'ultimo ventennio dell'Inquisizione in Sicilia. Questa considerazione, che bisognerebbe però controllare attraverso un più minuzioso esame, viene a restringere ulteriormente il campo delle indagini: dal 1770 al 1782. ma il risultato sarebbe in ogni caso discutibile, incerto. E viene da chiederci: quante persone, dal 1487 al 1782, si trovarono, in Sicilia, ad avere dolorosamente a che fare con l'Inquisizione? Sappiamo per certo che almeno duecentotrentaquattro furono i rilasciati al braccio secolare per la suprema pena del rogo. Ma quanti sono stati gli inquisiti, i condannati a pene minori? E quanti tra loro i poeti, i filosofi, gli artisti?

La risposta a queste domande è chiusa nelle carte della “Inquisición de Palermo o Sicilia”, nell'Archivio Nazionale di Madrid. Speriamo che qualche storico si decida a studiarle».

Questa nota ho scritto e pubblicato nel novembre del 1964. Contemporaneamente, provvedevo a far fotografare – in condizioni difficili e quasi clandestinamente – tutti i disegni e i graffiti delle carceri inquisitoriali dello Steri. Vi fervevano i lavori di restauro, l'ingresso era vietato a tutti, anche a coloro che per motivi professionali, di studio, ne facevano richiesta. Ma Giuseppe Quatriglio aveva scoperto il modo di introdursi nel palazzo, nei giorni in cui i lavori si suspendevano, e

generosamente me lo indicò. Ci andai più volte: prima con Ferdinando Scianna e poi con un giovane dello studio Labruzzo, che appassionatamente si adoperarono a fotografare, in difficili condizioni di luce e senza quelle attrezzature che la clandestinità ci impediva di portare, ogni spazio in cui fosse una scritta, un disegno. Una volta ci tornai con Salvatore Battaglia: e furono ore per me indimenticabili, a sentire da lui le immediate e commosse considerazioni che fece su quelle cose, sull'Inquisizione, sulla storia della Sicilia e della Spagna. (E mi piace dedicare a lui, alla sua memoria, la pubblicazione di questo libro).

Facendo fotografare tutto – le celle riscoperte da Quatriglio e quelle scoperte da Pitre – avevo il presentimento che i lavori di restauro in corso nel palazzo non avrebbero rispettato quelle testimonianze. E infatti così fu. Gli interventi di Quatriglio e miei, a nulla valsero. Quando tornai allo Steri, non clandestinamente poiché lo scempio che la Sovrintendenza aveva operato era ormai a tutti noto e l'Università di Palermo, ai cui uffici il palazzo era destinato, era intervenuta per salvare il salvabile; quando vi tornai, Ferdinando Scianna fotografò, su quei disegni che dieci anni prima aveva fotografato quasi intatti, ignobili sbavature di cemento: e di queste fotografie ne riproduciamo qui qualcuna, a dare esempio di come una testimonianza storica forse unica al mondo sia stata devastata dall'ente stesso che ha il compito di proteggere ogni testimonianza storica e ogni opera d'arte.

Non so, oggi, come le cose scampate alla devastazione siano salvaguardate. E spero lo siano. Di quelle scomparse, restano comunque le fotografie che, per giusto presentimento, feci allora fare (il che sicuramente, prima di procedere alla distruzione, la Sovrintendenza non fece).

da *Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*, Sellerio, Palermo 1977, pp. 3-7

## **Su Domenico Gagini e Francesco Laurana**

### ***Una rettifica***

(1965)

Dicevo, in una nota di questo *Quaderno*, qualche settimana fa, chi sa dov'è finito il busto di Pietro Speciale del Gagini: ingannato dal fatto che nella grande opera del Di Marzo ai Gagini dedicata non c'è alcuna indicazione del luogo in cui il busto allora si trovava. Il senatore Simone Gatto mi scrive che l'opera invece si trova ben collocata a palazzo Abatellis: proprietà privata, ma affidata alla Galleria Nazionale della Sicilia. Mi rammarico dell'errore, e più per il fatto che scaturisce da una mia scarsa e disattenta frequentazione della mirabile Galleria di palazzo Abatellis.

Quest'errore, comunque, mi ha portato la conoscenza di un altro ritratto di Pietro Speciale, un bassorilievo, che si trova a Trapani nella collezione Barresi: ed è riprodotto nell'opuscolo «Sculpture inedite o poco note del Laurana di Domenico e Antonello Gagini nel trapanese» che l'autore, Vincenzo Scuderi, mi ha gentilmente inviato. Debbo dire, però, che il ritratto che c'è a Militello, e di cui ho parlato, è molto più forte: e se quello di Trapani è attribuito a Domenico Gagini, è possibile quello di Militello sia d'altra mano, del Laurana probabilmente.

da "L'Ora", 2 gennaio 1965, poi in L. Sciascia, *Quaderno*, Nuova Editrice Meridionale, Palermo 1991, p. 22

### ***Il libro di Ruggero***

(1966)

I monumenti che ci restano del regno normanno di Sicilia hanno come peculiarità morale ed estetica la tolleranza religiosa e politica in cui si sono realizzati, il «dialogo» tra le culture mediterranee da cui originalmente (e finora irripetibilmente) sono sorti. E un monumento di questa grande e unica stagione della storia mediterranea si può considerare anche Il diletto di chi è appassionato per le peregrinazioni attraverso il mondo di Abu Abdallah

Muhammad ibn Idris, una delle opere geografiche tra le più scrupolose e relativamente attendibili del medioevo, e forse la più compiuta, comunemente nota come Il libro di Ruggero di Edrisi o Idrisi per il giusto accostamento che la posterità operò tra il nome del geografo arabo che condusse l'enorme lavoro e quello del sovrano normanno che lo volle e lo patrocinò. E della volontà di Ruggero della generosità con cui protesse il lavoro, Idrisi, fa ampia e commossa dichiarazione nella premessa: «Alla nobiltà del tratto egli accoppia la bontà dell'indole: ai benefici la cordialità. E con ciò l'animo valoroso, l'intelletto lucido, il profondo pensiero, la imperturbata calma, il diritto vedere dal sommo acume dell'ingegno. I suoi provvedimenti sono strali che mai non falliscono: gli affari più intralciati gli tornano agevoli a ravvivare; a tutto il governo ci sopravvede; i suoi sonni valgono quanto le veglie della comune degli uomini; le sue sentenze sono le più giuste che magistrato abbia mai pronunziate: i suoi doni rassembrano mari profondi e copiosissime piogge. Noverar poi non sapremmo le sue cognizioni nelle discipline matematiche e nelle politiche.. Tra le sublimi dottrine e i nobili intendimenti di Ruggero è da notare che quando si estesero le province del suo reame e ingigantirono i propositi del suo governo; quando i paesi italiani gli obbedirono e i popoli accettarono la sua sovranità, gli piacque di appurare le condizioni de' suoi stati e ritrarle con la certezza della riprova. Saper volle per filo e per segno del suo reame e confini, le vie di terra e di mare, in qual clima giacesse ciascuna provincia, quali mari e quali golfi le appartenessero. Non contento a questo, bramò di conoscere tutti gli altri paesi e regioni dei sette climi nei quali scienziati si accordano a dividere la Terra e i traduttori e i compilatori li segnano in loro pergamene, e quali e quante parti di ciascuna regione tornassero a ciascun clima e si dovessero in quello comprendere e annoverare».

L'opera veniva dunque ad obbedire a una esigenza pratica e a una sete di conoscenza: ma, dice giustamente Umberto Rizzitano, «com'è facile immaginare le notizie più interessanti ed anche le più attendibili ed originali sono quelle riguardanti l'Africa settentrionale, la Spagna, l'Italia insulare e peninsulare per le quali Idrisi ha potuto fare tesori quasi sempre di informazioni dirette ed esperienze personali» che «gli vennero invece a mancare quando si trattò di descrivere la Germania, la Polonia e la

Russia...»; e a ciò forse è da aggiungere la fretta di finire l'opera nelle sue ultime parti, stante le condizioni di salute di Ruggero, che infatti moriva qualche settimana dopo il compimento del *Libro*.

Non sappiamo fuori e dopo il regno normanno quale fortuna l'opera di Idrisi abbia avuto nel mondo latino; e del resto tanti rapporti, legami ed imprevisti della cultura araba verso la nostra ancora ci sfuggono (e basti pensare che l'ipotesi di uno studioso spagnolo su certa escatologia musulmana passata nella *Divina Commedia* sembrava, appena pochi anni fa, poco seria se non addirittura ridicola: e ora ha trovato invece prove concrete). Ma sappiamo che nel 1592 usciva a Roma un compendio del *Libro* e che nei primi del secolo successivo c'era già una traduzione latina. Nel 1632 il Padre Domenico Magrì, maltese, nel Collegio Romano, traduceva dall'arabo «ad verbum» la parte relativa alla Sicilia; e ne trovò copia manoscritta, nella biblioteca del dottor Domenico Schiavo, Francesco Tardia che, annotandola per come sapeva e poteva, la pubblicava nell'ottavo tomo degli *Opuscoli di autori siciliani* (Palermo 1764). successivamente, tra il 1836 e il 1840, usciva in Francia una traduzione integrale. Poi Michele Amari, nella *Biblioteca arabo-sicula* (Torino, 1880-1881), traduceva la descrizione di Celestino Schiapparelli, quella dell'Italia di terraferma (Atti dell'Accademia dei Lincei, 1883).

Ora, a celebrare i vent'anni dell'autonomia siciliana, ad iniziativa di un comitato dell'Assemblea Regionale, l'editore Flaccovio ha pubblicato *Il libro di Ruggero* nelle parti che riguardano l'Italia: in bella edizione e anzi con una certa giuccheria. La traduzione, che offre la possibilità di una scorrevole lettura (mentre più faticosa sarebbe la lettura delle bellissime traduzioni di Amari e Schiapparelli) è del professor Umberto Rizzitano; e anche la breve e precisa introduzione, e le note che soprattutto riguardano l'identificazione dei luoghi e per le quali il nuovo traduttore dichiara il suo debito all'Amari e allo Schiapparelli, la cui fatica in questo senso è stata esemplare.

Presentando il libro, l'onorevole Lanza, presidente dell'Assemblea Regionale, dice che l'opera, nel rifiuto delle suggestioni leggendarie e mitiche, si può considerare come la prima moderna; e ricorda che fu concepita nel palazzo che è oggi sede dell'Assemblea regionale siciliana. E

se un tale richiamo vuole essere un avvertimento, un monito, noi malinconicamente la sottoscriviamo.

da "L'Ora", 25 giugno 1966

### **Su Antonello da Messina**

#### ***L'ordine delle somiglianze***

(1967)

“E, stato pochi mesi a Messina, se n'andò a Vinezia; dove, per essere persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea, si risolvè abitar sempre e quivi finire la sua vita, dove aveva trovato un modo di vivere appunto secondo il suo gusto”. Così il Vasari di Antonello da Messina che torna “per riveder la sua patria” dopo un viaggio in Italia e nelle Fiandre. E viene la tentazione di cercare riscontro a questa “persona molto dedita a' piaceri e tutta venerea”, alla distanza di cinque secoli, nei personaggi di Brancati, in tutti quei personaggi che pensano “sempre a un cosa, a una sola cosa, quella!”, e più precisamente a quelli del Don Giovanni in Sicilia: “Ma il verme dei viaggi era entrato nei loro cervelli, e non smetteva di roderli...Anche il piacere di restare a letto, dopo essersi svegliati dal sonno pomeridiano, e di sprofondare gli occhi nel buio, ignorando se si guardi lontano o vicino, era guastato dal pensiero che, in quel preciso momento, i caffè di via Veneto si riempivano di donne”; e Scannapieco che da Abbazia scrive agli amici del suo desiderio di essere sepolto in quella spiaggia, “in modo che mi passino sopra le più belle donne del mondo!”, e tornato a Catania riempie tutto un inverno di sospiri per Abbazia. Ed è curioso come giudizi sui siciliani e rappresentazioni dell'uomo siciliano conservino, a distanza di cinque o di dieci o di venti secoli, una loro validità e verità: da Cicerone (“gente acuta e sospettosa, nata per le controversie”) a Scipio di Castro (“la lor natura è composta di due estremi, perché sono sommamente timidi, sommamente temerari”), a Giovanni Maria Cecchi (“altieri, e dove non è differenza grande di titolo, non si cedono il passo l'uno all'altro; ardenti amici e pessimi inimici, subbietti ad odiarsi, invidiosi e di lingua



velenosa, di intelletto secco, atti ad apprendere con facilità varie cose; e in ciascuna loro operazione usano astuzia”); da Argisto Giuffredì, palermitano, autore di un malnoto libro di Avvertimenti cristiani da cui vien fuori, nel secolo XVI, quello che possiamo dire l'uomo verghiano, a Giovanni Verga appunto; da Antonello personaggio, e pittore di personaggi, a Pirandello a Brancati a Lampedusa. E anzi l'esplicito astoricismo del Lampedusa, il suo prendere e lasciare l'uomo siciliano per come sempre è stato e per come sempre sarà, nasce proprio dall'apparenza e illusione di una inalterata e inalterabile continuità del “modo di essere” siciliano. Perché altro non può essere che apparenza, che illusione, una così indefettibile continuità, una così assoluta refrattarietà alla storia di quella parte della realtà umana che chiamiamo Sicilia, che pure è situata nel crogiuolo della storia. Ma il fatto è che questa apparenza, questa illusione, sorge dalla realtà siciliana, dal “modo di essere” siciliano: e dunque ne è parte, intrinsecamente. Ci troviamo insomma in un circolo vizioso, in una specie di aporia; che è poi la sostanza di quella nozione della Sicilia che è insieme luogo comune, “idea corrente”, e motivo di univoca e profonda ispirazione nella letteratura e nell'arte. Antonello, dunque: e il suo essere siciliano, come personaggio e come artista; come uomo insomma la cui vita, la cui visione della vita, il cui modo di esprimere nell'arte la vita, sono irreversibilmente condizionati dai luoghi dagli ambienti dalle persone tra cui si trova a nascere e a passare l'infanzia, l'adolescenza. Un critico letterario dei giorni nostri ha dichiarato che non riesce a capire come si possa legare ad un luogo una vita, e l'opera di tutta una vita; per parte nostra non riusciamo a capire come si possa far critica senza aver capito questo inalienabile e inesauribile rapporto, in tutte le sue infinite possibilità di moltiplicarsi e rifrangersi, di assottigliarsi, di mimetizzarsi, di essere rimosso e nascosto. Nessuno è mai riuscito a rompere del tutto questo rapporto, a sradicare completamente questa condizione; e i siciliani meno degli altri. E ad aprire (e forse, effettivamente, a chiudere) il nostro breve discorso su Antonello, ci soccorre questa acuta notazione di Antonio Castelli, il quale, per essere nato a Cefalù, non è improbabile sentisse nello scriverla, vagamente e sottilmente, il suggerimento di quel prodigioso ritratto di Antonello che si trova nel cefalutano Museo Mandralisca: “Nella comunità alla quale apparteniamo,

nel paese dove nasciamo, risiede la nostra nozione del colore; e la nostra misura d'uomo è regolata su un ordine bioetnico delle somiglianze. Sono l'assoluto fisiognomico e l'assoluto cromatico, calati nel crogiuolo della terra natia, a modulare il nostro consistere". "L'ordine bioetnico delle somiglianze", da cui scatta "l'assoluto fisiognomico": sono espressioni che immediatamente ci collegano ai personaggi d'Antonello. Anche ai santi. Anche alle Madonne. Il giuoco delle somiglianze è in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza. A chi somiglia il bambino appena nato? A chi il socio, il vicino di casa, il compagno di viaggio? A chi la Madonna che è sull'altare, il Pantocrator di Monreale, il mostro di villa Palagonia? Non c'è ordine senza somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio. I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza. A ciascuno si possono adattare tutte le definizioni che sono state date dei siciliani, da Cicerone a Tomasi di Lampedusa: sono chiusi sospettosi sofisti; amano contraddirsi e contraddire, complicare le cose con l'astuzia e risolverle con secco intelletto; sono sensuali avidi violenti, tesi al possesso della donna e della roba, ma in ogni loro pensiero è annidata accettata vagheggiata la morte. A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca? Al mafioso della campagna e a quello dei quartieri alti, al deputato che siede sui banchi della destra e a quello che siede sui banchi della sinistra, al contadino e al principe del foro; somiglia a chi scrive questa nota (ci è stato detto); e certamente somiglia ad Antonello. E provatevi a stabilire la condizione sociale e la particolare umanità del personaggio. Impossibile. É un nobile o un plebeo? Un notaio o un contadino? Un uomo onesto o un gagliofo? Un pittore un poeta un sicario? "Somiglia", ecco tutto.

E le Madonne, le donne. "In queste donne la pudica timidezza, che contrasta col calore del temperamento, fa sbocciare sui loro volti una grazia contrastata tutta particolare... Col volto stretto tra le falde della mantellina, essa par chiusa in un'armatura che sa di chiostro e d'ovile. Questo classico copricapo, rende la fragranza delle sue guance e l'ardore dei suoi occhi, favolosi e irraggiungibili". E non è delle Annunciate di Antonello che ora si trovano a Palermo a Venezia e a Monaco che parla Nino Savarese, ma della donna dei paesi siciliani dell'interno, poco prima dell'ultima guerra

mondiale. Ne abbiamo ricordo anche noi: le mantelline di vigogna nera foderate di raso, supremamente eleganti (a volte orlate da un cordoncino o filettate, come si vede nella Madonna col Bambino della National Gallery di Washington; più spesso lisce); e un tempo si portavano di colore diverso, secondo la condizione o l'età: azzurre bianche nere. Pare che bianche le portassero le donne dell'aristocrazia, nere le donne del popolo, azzurre le ragazze. Appunto azzurre le portano le Annunciate di Antonello: ragazze contadine che veramente fanno di chiostro e d'ovile, di quelle che nella settimana santa venivano scelte a rappresentare la Madonna o la Maddalena ai piedi della Croce e spesso erano causa di incidenti più o meno ridevoli, di incontenibili zuffe tra colui che rappresentava Cristo e colui che rappresentava San Giovanni, con conseguente partecipazione degli altri apostoli dei soldati romani degli spettatori. C'è in proposito, in ogni paese siciliano, una ricca tradizione: e quasi sempre riferisce del Cristo che, padre della ragazza che fa la Madonna o la Maddalena, vede dall'alto della Croce l'apostolo Giovanni stringersi un po' troppo a confortare la dolente; e dapprima ammonisce, poi si stacca dalla Croce e scende bestemmiano alle cosiddette vie di fatto. E a guardar bene le Madonne di Antonello si può anche immaginare il Cristo contadino che balza giù dalla Croce, la zuffa che si accende. E di fronte all'Annunciata di Palermo, si noti la piega della mantellina che scende al centro della fronte: che per il pittore, al momento, avrà avuto un valore soltanto compositivo, ma a noi dice di un capo conservato nella cassapanca tra gli altri del corredo, e tirato fuori nei giorni solenni, nelle feste grandi; e si noti anche l'incongruenza, peraltro stupenda, della destra sospesa nel gesto ieratico (mentre è del tutto naturale al soggetto - diciamo alla donna contadina - il gesto della sinistra a chiudere i lembi della mantellina); e l'altra incongruenza di quel libro aperto, sul quale si ha il dubbio che mai gli occhi della giovane donna potrebbero posarsi a cogliere le parole e il senso; e poi il mistero del sorriso e dello sguardo, in cui aleggia carnale consapevolezza e nessun rapimento, nessuno stupore (se non si vuole, nel sorriso che appena affiora, scorgere magari un'ombra di malizia). E si potrebbero fare osservazioni consimili anche sugli Ecce Homo sui Crocifissi sul Salvator Mundi: volti di ottuso dolore, maschere di carnale sofferenza; senza luce di divinità, senza coscienza del sacrificio da cui

l'umanità sarà redenta. Uomini che soffrono la tortura, che subiscono il dileggio, che agonizzano inchiodati a una croce: vittime della ferocia umana e del destino. E i luoghi, il paesaggio. Lo Stretto di Messina che fa da sfondo alle Crocifissioni. La campagna che si intravede dalle finestre. La piazza che è scena di atroce indifferenza al martirio di san Sebastiano. E non diciamo che questa piazza, del San Sebastiano di Dresda, sia nell'architettura riconoscibile come siciliana; al contrario, anzi, riteniamo sia stata da Antonello inventata, su elementi di varia provenienza, nella ricerca di un rapporto tra architetture e figure che è poi uno dei più perfetti che siano mai stati conseguiti nella pittura. Ma nella donna che si affaccia da una quinta col bambino in braccio, nelle figure che si affacciano ai terrazzi, nelle grate e nelle grate, in quella borraccia appesa a lato alla finestra alta, c'era un'aria di casa, di pomeriggio messinese. Si direbbe che c'è scirocco: quello scirocco da cui l'inglese Brydone, a Messina, si sentiva trafitti i nervi quasi quanto san Sebastiano dalle frecce. E l'uomo stramazza nel sonno sul pavimento nudo, la scena galante che la coppia recita sotto il pergolato, le nuvole ferme, la luce: tutto sembra dire della snervata ora del pomeriggio sciroccoso. Quante di queste ore Antonello avrà vissuto nella sua città? A parlare di pittura e di donne, a vagheggiare le donne di Venezia e a dipingere quelle del contado messinese, a tirare sul prezzo di una pala o di un gonfalone con preti e priori di confraternite, a litigare con i parenti, a pensare alla roba e all'anima (che è poi, per un siciliano, la stessa cosa). E per un uomo così "oggettivo", di quella "oggettività" che David Herbert Lawrence attribuisce ai greci antichi e ai siciliani, che altro poteva essere l'anima se non "quel buffo, piccolo alter ego" che a forza di preghiere e di messe, cioè con l'accorgimento testamentario di un legato sulla roba, si può far passare dal purgatorio "a un giardino pieno di musica e fiori e popolato di gente pia"? "Una cosa oggettiva quanto la più oggettiva possibile", l'anima. Ed anche la morte, naturalmente. E proprio sul testamento d'Antonello ci viene da considerare quale fatto sia per un siciliano la morte: una faccenda di tuniche e clamidi da lutto per il padre per la madre per sua figlia Fimia per sua sorella Orlanda (un'onza a testa); e per sé l'abito di frate dei Minori Osservanti: "quod cadaver meum sePELLIATUR in conventu Sancte Marie de Jesu cum habitu dicti conventus". Non è l'oggettività della morte

che si stabilisce, inarrivabilmente, nell'agonia di Ivàn Il'ič; è un'oggettività, per così dire, figurata: di figure, di apparenze, quale poi sarà nella pena di vivere e di morire di un Pirandello. E questa può essere la più ovvia conclusione su Antonello: che un uomo straordinariamente “oggettivo” si è trovato a vivere e ad esprimere compiutamente, impareggiabilmente, il momento più “oggettivo” che la storia della pittura abbia mai toccato.

da *L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano 1967, pp. 5-7.

***Un fatto culturale siciliano: la pittura di Filippo Paladini***  
(1967)

In un articolo dedicato alla mostra del Paladini<sup>4</sup>, pubblicato su *La fiera letteraria*, Cesare Brandi scriveva che, consultato dal Presidente dell'Assemblea Regionale in merito a una manifestazione artistica per celebrare il ventennale dell'autonomia e per iniziare un ciclo di manifestazioni a un livello realmente importante e impegnativo, ne aveva consigliate quattro, due delle quali da dedicarsi ai pittori Filippo Paladini e Pietro Novelli<sup>5</sup>; e di cominciare col Paladini, la cui mostra avrebbe avuto una importanza culturale non limitata alla riscoperta di un artista e all'articolazione di un discorso finalmente critico sulla sua opera, ma avrebbe anche, e soprattutto, proposto il caso «di una personalità singolarissima, che, proprio nel periodo più tardo della sua vita, arriva a porre in contatto, senza incenerirle a vicenda, due culture agli antipodi, come quella di derivazione pontormesca e quella del Caravaggio: due

---

<sup>4</sup> Cfr. *Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo 1967) a cura di M. G. Paolini e D. Bernini, saggio introduttivo di C. Brandi, Palermo 1967.

<sup>5</sup> La mostra su Novelli, come noto, si realizzerà poi soltanto nel 1990, Cfr. *Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei Poveri, 1990), a cura di, Palermo, Flaccovio, 1990.

culture, di cui la seconda doveva apparire, più che la negazione, la vanificazione della prima»<sup>6</sup>.

Che il consiglio di Brandi sia stato accettato e realizzato, che alla glorificazione del maggior pittore siciliano si sia preferito un discorso, più sommerso nel senso, per così dire, della politica e più importante nel senso della cultura, sul pittore toscano, è un fatto senza dubbio positivo. E viene da considerare quante altre cose si sarebbero potute realizzare o avviare nel periodo in cui Cesare Brandi è stato a Palermo, titolare della cattedra di storia dell'arte all'Università: ma contentiamoci che almeno sul punto del suo trasferimento a Roma si sia fatto ricorso alla sua competenza (e ce ne contentiamo anche nella speranza che le altre iniziative suggerite da Brandi trovino realizzazione nell'arco di questa legislatura, e la mostra di Pietro Novelli al più presto).

Ma il contatto e la fusione delle due culture, la manieristica e la caravaggesca, nella pittura di Filippo Paladini, è in effetti un fatto culturale propriamente siciliano. Non per caso, cioè, si realizza in Sicilia, ma per una condizione di ricettività e disponibilità che è nella vita e nella cultura siciliana, tipica e continua e di cui l'artista toscano viene a partecipare. Avesse continuato ad operare in Toscana, forse il Paladini avrebbe sentito molto meno le suggestioni caravaggesche e senz'altro il risultato sarebbe stato quello di un «incenerimento», nella sua pittura, della *maniera* cui più lungamente si era dedicato e delle istanze caravaggesche che avrebbe tentato di risolvere. L'ambiente siciliano gli è propizio non soltanto per l'occasione di un più immediato incontro col Caravaggio, ma per il risultato di una «unione impossibile» che viene invece a realizzarsi senza segnare una remora e senza lasciare scorie.

Di queste «unioni impossibili» in Sicilia se ne sono realizzate molte, nel modo di vivere e nel modo di esprimere nell'arte la vita. E lo stesso Palazzo dei Normanni in cui la mostra del Paladini è stata ospitata è alta espressione di una «unione impossibile».

E si può anche osservare, in aggiunta alle acute osservazioni di Brandi, che il Paladini, del tutto sicilianizzato (e un po' commuove, da un atto del 1601,

---

<sup>6</sup> Cfr. C. Brandi, Introduzione, in *Mostra di Filippo Paladini...*, 1967, p. 5

il trovarlo, come già Antonello, sulla *roba*: una vigna che acquista da un tale Vincenzo de Xortino), si sia volto a Caravaggio come a un nuovo modo di far pittura che rispondeva alla profonda e sempre viva vocazione al realismo dei siciliani.

Da “Cronache parlamentari siciliane”, VI, 11, novembre 1967, pp. 851-852.

### ***Pitture su vetro***

(1968)

Non sappiamo dove e quando in Europa cominciò la pittura su vetro (che più propriamente sarebbe da dire sotto vetro, poichè dalla lastra dipinta si offriva, incorniciato con un certo splendore, il rovescio: e dunque il pittore lavorava a modo dell'incisore xilografo o aquafortista). Gli esperti dicono che già nel Seicento si praticava, ne trovano esemplari in qualche collezione. Ma certo è che la grande fioritura l'abbiamo nel Settecento, come partecipe di quel di stupenda «degradazione» dell'arte nella natura, nella materia, negli oggetti d'uso. La pittura su vetro è effettivamente una invenzione «materica»: la pennellata, di solito piuttosto povera, si impreziosisce incorporandosi al vetro, acquista luce, riflessi, intensità, smalto; e un che di minerale, quasi che il colore fosse memorabile secrezione e cristallizzazione; e così, prodigiosamente, l'immagine. È considerata arte popolare. In prevalenza lo è senz'altro: ma in prevalenza quantitativa, poichè è evidente che ad un certo punto questo modo di far pittura passò dall'artista all'artigiano, il quale per far fronte alla richiesta cominciò a servirsi di pochoirs, cioè di quegli stampini traforati che si usavano per riprodurre le immagini di Epinal, o comunque di cartoni e veline per sinopia. Ma nella sua estrazione e nella sua prima destinazione la pittura su vetro è tutt'altro che popolare. Per quanto riguarda la Sicilia, giustamente è stata formulata l'ipotesi che «a somiglianza di altre nazioni europee, il costume di dipingere su vetro si sia venuto a determinare in area culturale aristocratica, fra la fine del Seicento e gli inizi del Settecento»; e la «notevole differenza stilistica e contenutistica delle pitture su vetro dei

secoli XVIII e XIX» si spiega col fatto che «mancando una piccola borghesia contadina, nel Settecento l'artigianato viveva all'ombra dei ceti agiati», mentre «con il lento trasformarsi, poi, della struttura sociale, e col conseguente costituirsi di un ceto intermedio, nasce e si sviluppa un tipo nuovo d'artigianato, che imita, sì, come il nuovo ceto è portato a fare, i modelli culturali delle classi più elevate, ma risolvendole secondo i dettami della cultura tradizionale del popolo, al quale il nuovo ceto e l'artigianato restano inconsapevolmente ma strettamente legati» (Antonino Buttitta, *Cultura figurativa popolare in Sicilia*, Palermo 1961). La pittura su vetro non ebbe mai, dunque, una destinazione propriamente popolare: almeno in Sicilia (ma forse anche altrove, se in un museo polacco che moltissime ne raccoglie si segnala come curiosità, a quanto ci dicono, il fatto che simili quadri fossero segreto ricettacolo del denaro). Ad un certo punto, tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, entrò nelle case dei «borgesi», cioè dei contadini agiati, dei contadini piccoli proprietari; mai in quelle dei contadini poveri, dei braccianti. Ne troviamo prova nelle descrizioni che studiosi e narratori dell'Ottocento ci hanno lasciato delle abitazioni dei «villani». Giuseppe Piaggia (1853): «sul capezzale affisse delle immagini del Cristo, della Madonna e di Santi»; e che fossero immagini a stampa, attaccate al muro senza cornice, confermano Salomone-Marino, Guastella, Navarro della Miraglia. Quest'ultimo, nel romanzo *La Nana*, così descrive il cosiddetto capizzali: «c'era un ramoscello di ulivo secco e un palmizio ornato di nastrini azzurri; tutt'all'ingiro si scorgeva una lunga schiera di santi in litografia, appiccicati, senza cornice, al muro». Le pitture su vetro comportavano, come abbiamo detto, cornici di un certo pregio: e la condizione del «villano» era di incredibile miseria, raramente passava dalle sue mani il denaro, delle sue giornate di lavoro i due terzi almeno, da un raccolto all'altro, andavano a scomputo delle derrate che il padrone gli anticipava per il sostentamento della famiglia (e delle usure che su quell'anticipo crescevano). Contrariamente all'impressione che si può avere frequentando le *marché aux puces* di Palermo, dove le pitture su vetro sembra affiorino continuamente (ma raramente capita ormai all'intenditore di fare il buon colpo), la produzione, anche al momento della più larga diffusione, era non solo limitata ma localizzata. Nella Sicilia orientale se ne



trovano pochissime e certamente importate dai centri di produzione della parte occidentale dell'isola, che dovevano poi trovarsi tra Palermo e Trapani. La presenza nelle pitture di certi santi patroni, e l'assenza o la scarsa frequenza di altri, può servire a localizzare i centri. Per esempio: abbonda santa Rosalia, protettrice di Palermo, ed è invece rara sant'Agata, alla quale i catanesi sono devoti; ugualmente rari sono i famosi tre santi Alfio, Cirino e Filadelfo che tra la provincia di Catania e quella di Siracusa godevano e godono di un fanatico culto; manca san Calogero, che nell'agrigentino è patrono di ben sette paesi, capoluogo compreso. Nè contraddice a questo tentativo di localizzazione la rilevante presenza di santa Lucia (Siracusa) e di san Michele (Caltanissetta): chè la prima, nel coro celeste, ha la taumaturgica esclusiva degli occhi ed è dunque in ogni luogo venerata; mentre il secondo bello, forte, armato è stato sempre e da tutti invocato contro le tentazioni. I soggetti più frequenti sono la Sacra Famiglia, le Sacre Conversazioni (Sacra Famiglia con aggiunta di santi), la Natività, la fuga in Egitto; la Madonna col Bambino (a volte riconoscibile come patrona di un determinato paese); Gesù buon pastore (o san Giovannino); san Giuseppe; santa Rosalia. Si trovano anche dei soggetti biblici; e non è rara la caduta di san Paolo. Il che conferma l'estrazione non popolare di questo tipo di pittura, poichè gli avvenimenti biblici sono pochissimo conosciuti a livello popolare (e a maggior ragione in passato); e così la caduta di san Paolo. Tutti questi soggetti in realtà provengono (tranne, beninteso, i santi patroni e le Natività) da modelli figurativi estranei alla tradizione e ai sentimenti locali. Sarebbe da vedere, per esempio, in che rapporto stanno tante fughe in Egitto con la diffusione delle incisioni di Gian Domenico Tiepolo sullo stesso soggetto (che peraltro si presentavano come un invito alla fruizione artigianale: Idee pittoresche sopra la fuga in Egitto). Questo nome, e più quello del padre, Giovanni Battista, ci ricorda l'aria, le tonalità, il movimento di certe pitture su vetro del Settecento siciliano hanno qualcosa di tiepolesco; o forse è soltanto di un manierismo ritardato che ovviamente acquistando di trasparenza, sciogliendosi nella luce del vetro, più fa pensare agli affreschi di Giovan Battista Tiepolo che alle pale d'altare del Sozzi, del Serenario, del D'Anna, pittori attivi in Sicilia nel pieno secolo XVIII e ai quali probabilmente si devono alcune delle pitture su vetro di fattura

«artistica». Perché è certo che per tutto il secolo, e forse fino ai primi dell'Ottocento, alla pittura su vetro si dedicarono pittori di valore o di fama; nè questo modo di far pittura doveva essere già diffuso in campo artigianale se un pittore di scarso talento ma di estrema arroganza come Giuseppe Velasco, autore degli affreschi in quella sala detta d'Ercole in cui oggi si celebrano i fasti del siculo parlamento, fece e firmò qualche vetro (e si firmava, con modestia impareggiabile, Velázquez). Ma la pittura su vetro, per così dire, «colta» non ci interessa poi molto; è quando diventa artigianale e popolare che comincia a interessarci. E si direbbe che succeda un curioso fenomeno: a livello «artistico» la pittura su vetro è quanto mai impersonale, genericamente classificabile più per i contenuti, per i soggetti, che per qualità di esecuzione, di stile (basta, per esempio, che un soggetto sia se non propriamente galante di un certo realismo perché la pittura venga classificata come francese); ma a livello artigianale non solo è facilmente classificabile come francese o tedesca o slovena o siciliana, ma offre anche, a chi riesce ad acquistare una certa familiarità con la produzione locale o a chi si trova ad esaminare una raccolta magari non eccessivamente numerosa, gli elementi che permettono di identificare in due o più quadri la stessa fantasia, lo stesso sentimento, la stessa mano. E sarà magari un'impressione: ma ci sono due o tre vene, nella produzione siciliana dell'Ottocento, che non sarebbe difficile seguire attraverso le diverse collezioni; due o tre personalità di un qualche rilievo che è possibile identificare stilisticamente. Non mai anagraficamente, beninteso. Ed è un peccato: che sarebbe bello poter raccontare la vita di uno di questi pittori popolari su vetro, ricostruirla, come Jean Giono ha fatto con Charles Frederic Brun detto il disertore, pittore candido e povero come i pittori siciliani suoi contemporanei che sul vetro vividamente raccontano la Natività, la fuga in Egitto, la Passione di Cristo o fermano l'immagine gloriosa di un santo guerriero, di una santa martire.

da *Pitture su vetro* (1968) in A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Sellerio, Palermo 1972.

### ***Tra astrazione e realismo***

(1972)

In quelle che Marco Boschini chiamò le «ricche minere della pittura veneziana», non mancò la pittura su vetro (o sotto vetro: ma preferisco pensare a come è fatta più che a come la si vede). Anzi, pare che proprio a Venezia, e nel secolo XVII in cui Boschini scriveva, questo genere di pittura, e forse come estrema propaggine di essa a livello di estemporaneità e/o artigianato. Tant'è che il Boschini (e credo di non ricordare male) non se ne occupa nella *Carta del navegar pitresco* e nelle *Ricche minere*: opere, come è noto, che volevano essere delle guide al collezionismo – che, come è egualmente noto, più fanaticamente si sviluppa nei momenti di povertà e rarefazione delle cose cui si rivolge la passione del raccogliere: la stanchezza o vacuità della produzione in atto suscitando un confronto col passato più o meno immediato, e questo riuscendo di assoluta superiorità. Da ciò si può ricavare che la pittura su vetro non era oggetto di collezionismo se non forse come curiosità – cioè come una sottoproduzione artistica o una produzione artigianale. È probabile anzi che fosse destinata ad un pubblico che non aveva accesso alla grande pittura, anche se non doveva essere un pubblico propriamente popolare. Quest'ultima illazione è forse alquanto gratuita, se non del tutto; e si fonda su un elemento che richiede una verifica: il prezzo del vetro, cioè, che doveva essere piuttosto alto, nonostante Venezia fosse uno dei più importanti centri di produzione. Sulla base di questo dato, una volta accertato, potremmo con sicurezza affermare quel che qui si offre come ipotesi: che questo genere di pittura è stato sempre richiesto da un ceto che si può anche per allora dire medio – la piccola borghesia cittadina, il burgesato campagnolo. Di ciò possiamo, per quanto riguarda la Sicilia, ammettere come prova il fatto che nelle descrizioni lasciateci da narratori e studiosi del secolo scorso, nelle abitazioni dei “villani” e dei popolani delle città non viene registrata la presenza di pitture su vetro. Giuseppe Piaggia – medico che si è occupato di tradizioni popolari: e, nella duplice qualità, di case povere ne avrà viste tante – nella sua *Descrizione di Milazzo* (1853) dice che nel capezzale, che era una disposizione di cose, sul muro come su una panoplia, che faceva da

tastiera al letto, erano affisse delle immagini di Cristo, della Madonna e dei Santi – e che nessuna fosse dipinta sul vetro, e che tutte fossero immagini a stampa, attaccate al muro con colla di farina o con chiodi, senza cornice, lo certificano Salomone-Marino, Guastella, Pitrè, Navarro della Miraglia. Per fermarci a quest'ultimo, ecco come nel romanzo *La Nana* descrive il capezzale (*capizzali*): «c'era un ramoscello di ulivo secco e un palmizio ornato di nastri azzurri; tutt'all'ingiro si scorgeva una lunga schiera di santi in litografia, appiccicati, senza cornice, a muro». Dunque, sia il prezzo del vetro, sia quello della cornice (di solito dorate, e della forma che si usa dire a vassoio) rendevano difficile ai contadini giornalieri e al proletariato urbano l'acquisto di una pittura su vetro. E forse su tal pregiudizio Giuseppe Pitrè, che studiò ogni forma di arte popolare, esclude questa – pur raccogliendone qualche esemplare.

E pure, la gran parte delle pitture su vetro oggi collezionate risalgono alla seconda metà dell'Ottocento, o a poco prima: che è l'epoca in cui diventano – nei temi, nell'esecuzione, nello stile – più stereotipicamente popolari. Questo cammino dal colto al popolare, man mano che il vetro e le cornici si avviano a diventare prodotti industriali, lo possiamo esemplificare, riprendendo e riassumendo uno dei punti del saggio di Buttitta, attraverso le progressive varianti del tema che genericamente possiamo dire della “decollazione”. Il prototipo è una stampa tratta, ma con altrettanta probabilità l'avrà fatta passare per tale. Il dipinto è di fattura, per così dire, professionale: piani prospettici, mezzi toni, sfumature. Il secondo si serve evidentemente di questa pittura, e non del prototipo: difatti, come il primo, dà una rappresentazione della scena speculare rispetto alla stampa. Ma ha ancora sfolto il numero dei personaggi, e anzi l'ha ridotto addirittura a tre: Tomiri, il boia che estrae da un bacile la testa di Ciriaco, una specie di panciuto eunuco (cioè: Salomè, il boia con la testa del Battista, Erode). Ancora un passaggio: e di nuovo specularmente, ma questa volta rispetto alle altre due pitture su vetro che la precedono, ecco Salomè, più rigida e più sobriamente vestita, e colui che estrae la testa sanguinante dal bacile – ma al posto di Erode c'è un soldato borbonico con la sciabola levata.

Tema e rappresentazione sono diventati assolutamente popolari, con quell'anacronismo, con quella trasposizione al presente dei fatti del passato

che è tipica del sentimento popolare. Il mito, le mitiche tragedie, i martirologi, i grandi e drammatici gesti dettati dall'amore e dall'onore, sono (o almeno erano) nel sentimento popolare come la passione di Cristo per Pascal (e per il sentimento popolare): vivi e presenti, di ogni giorno, di ogni ora. Che poi tali mitografie andassero, e specialmente in Sicilia, in tutt'altro senso del pensiero di Pascal, è discorso che ci porterebbe molto lontani.

Nel suo momento più popolare, che in Sicilia si realizza forse tardivamente (e da ciò la disattenzione del Pitre) ma in altre parti d'Europa, e particolarmente nell'area dell'impero austriaco, pare coincida con le sue origini stesse, la pittura su vetro è stata felicemente e pertinentemente ritrovata, riproposta, implicata in un discorso globale sull'arte, dal *Der Blaue Reiter*, l'almanacco del "Cavaliere Azzurro" di Kandinsky e Marc, 1912. Nel saggio Il problema delle forme Kandinsky ad un certo punto dice: «Se il lettore di questo libro è in grado di sfogliarne le pagine dopo essersi liberato per un momento delle proprie personali aspirazioni, pensieri, sentimenti, si troverà a passare da un ex voto a un Delauney, da un Cézanne a una illustrazione popolare russa, da una maschera a Picasso, da una figura su vetro a Kubin, e così via; la sua anima si arricchirà allora di molte vibrazioni ed entrerà nel regno dell'arte senza scorgervi imperdonabili deficienze o irritanti errori, sicché, nella contabilità del suo spirito anziché un *meno* potrà mettere un *più*. Queste vibrazioni, e il *più* che ne scaturirà, arricchiranno la sua anima come solo l'arte può fare».

L'almanacco del "Cavaliere Azzurro" nasceva dall'esigenza, dichiarata l'anno precedente da Victor Aubertin, di ingenuità e illusione da riportare nell'arte, pena la morte per «quantità e utilitarismo». Il recupero, dunque, di forme autenticamente ingenue prevalentemente dettate dal sentimento religioso era nell'ordine delle cose, come prosecuzione di tendenze romantiche che l'*art nouveau*, nelle sue declinazioni più quantitative e utilitaristiche, deviava e annientava. Ma tra le tante *forme*, che venivano recuperando e riproponendo, Kandinsky e Marc sembra abbiano avuto una predilezione per la pittura su vetro (ed anche per quella, in Sicilia ignota, su specchio), come del resto coloro che immediatamente li precedevano nella battaglia per un'arte che raccogliesse in sé, insieme, «la grande astrazione» e il «grande realismo». Dice Klaus Lankheit, che nel 1965 ha curato la

ristampa del Der Blaue Reiter: «Nessun'altra branca dell'arte popolare ha influenzato le concezioni e il linguaggio formale del gruppo di Monaco come la pittura contadina su vetro». Perché? Indubbiamente c'entrava una suggestione, per così dire, materica – l'astrazione cui la materia condizionava e assolveva la forma. Ma non è, questa, la sola risposta. Ce ne sono altre, anche se, forse, in dipendenza da questa: e ognuno le cercherà e troverà sfogliando questo libro, leggendo il testo di Buttitta.

*da Tra astrazione e realismo (1972) in A. Buttitta, La pittura su vetro in Sicilia, Sellerio, Palermo 1991 (2<sup>a</sup> ed. riveduta ), pp. 11-12.*

### ***Il Trionfo della Morte***

(1974)

«Le opere di Shakespeare non sono di Shakespeare, ma di uno sconosciuto che si chiamava esattamente come lui». Questa battuta di Mark Twain, che liquida briosamente la questione shakespeariana sul terreno del buon senso se non su quello, sempre fertile, delle elucubrazioni storiche e filologiche (dove, com'è noto, spesso si fa a meno del buon senso), si sarebbe tentati di parodiarla di fronte alla questione che da tempo si agita intorno al *Trionfo della Morte* ora nella Galleria Nazionale di Palermo: «Il *Trionfo della Morte* non è di Antonio Crescenzo, ma di uno sconosciuto che si chiamava esattamente come lui». Perché in effetti il nocciolo della questione, cioè il rifiuto dell'attribuzione a Crescenzo, si riduce a questo: che Antonio Crescenzo non è uno sconosciuto, che di lui si conosce o si crede di conoscere qualche quadro; e la distanza tra quel che si crede di conoscere e il grande dipinto del *Trionfo* è tale che l'attribuzione viene senz'altro respinta, e altre ne vengono escogitate. Ora, a parte il fatto che c'è una certa confusione tra Antonio Crescenzo, Antonio da Palermo e Antonello Crescenzo: se siano una, due o tre persone, nello stesso periodo o in diversi, della stessa famiglia o no – a parte questo, non si capisce che senso ci sia a opporre a una quasi unanime tradizione locale che pone come autore del *Trionfo* un Antonio Crescenzo l'attribuzione a uno sconosciuto catalano o

borgognone o fiammingo. Basterebbe stabilire una volta per tutte che anche Antonio Crescenzo è uno sconosciuto, almeno l'Antonio Crescenzo che ha dipinto il *Trionfo*: e uno sconosciuto palermitano varrebbe quanto uno sconosciuto fiammingo o catalano o borgognone.

Ma abbiamo detto che l'attribuzione a Crescenzo viene da una tradizione locale: e non è esatto. C'è anche una testimonianza precisa: «Quando nei primi anni del secolo presente» scrive il Di Marzo nel VII libro de *Le belle arti in Sicilia*, Palermo, 1862 «il nostro Velasques (*che non si chiamava così, e chissà perché si prese questo nome di pennello: ché soltanto se non avesse mai visto o saputo molto dell'altro poteva presumere di somigliargli*) restaurava quel quadro, che molto avea sofferto dal corso di presso che quattro secoli, e dalla petulanza dei fanciulli che in dispetto della Morte se ne facean segno a continue sassate, ebbesi fermo argomento che Antonio Crescenzo ne fosse stato l'autore; perché il nome di lui trovossi scritto in piccoli gotici caratteri nel ritratto del pittore, in una manica dell'abito». Di questa scoperta del Velasques parla anche Alessio Narbone, nato mezzo secolo prima del Di Marzo e quindi, molto probabilmente, tra coloro che videro coi propri occhi quella firma quasi del tutto invisibile oggi. Il «quasi» sta per la lettura che recentemente ne ha tentato Giuseppe Consoli: ma perseguendo una tesi attribuzionistica del tutto diversa; e cioè che il maestro e il suo aiuto, i cui autoritratti dominano il gruppo di sinistra del dipinto, siano rispettivamente un Guglielmo Spicre (spero di non ricordare male), borgognone, e Antonello da Messina. Tesi non campata in aria, pazientemente costruita anzi; e senz'altro suggestiva. Solo che le lettere che Consoli riesce ancora a leggere vanno bene anche per Antonio Crescenzo. Altra attribuzione non meno suggestiva, e mi pare sia stata avanzata da Valsecchi, è quella al Pisanello: e verrebbe a coprire quei cinque ultimi anni di vita che non si sa dove e come il pittore abbia passato; e tanto più che l'ultimo documento, del 1449, lo lascia a Napoli, da dove era facile passò alla Sicilia. Ma a parte la firma, che quasi non leggiamo più, e quel tanto che si legge (che Consoli legge) non ci consente di intravedere quella del Pisanello, l'autoritratto del maestro è quello di un uomo sui quarant'anni – mentre sappiamo che il Pisanello, nato prima del 1395, sarebbe stato, dopo il soggiorno napoletano, vicino ai sessanta. Ma non vogliamo fissarci sulla

questione attribuzionistica se non per dire quanto gratuitamente si rifiuti la tradizione locale (il Pirri e il Cascini la riprendono nella prima metà del Seicento) e la testimonianza del restauratore dei primi dell'Ottocento, a favore di ipotesi assolutamente in documentate; e che se, invece di sprecarsi in ipotesi, storici e critici si fossero dati a cercar meglio su Antonio Crescenzo, e su quel che nel campo della pittura si muoveva in Sicilia a quel tempo (i registri di dogana dicono di numerosissime e continue esportazioni di quadri), saremmo senza dubbio a miglior punto. Ma che l'autore del *Trionfo* sia Antonio Crescenzo o uno sconosciuto che si chiamava o non si chiamava come lui, è discorso che importa, in definitiva, a stabilire se in Sicilia, intorno alla metà del secolo XV, c'era un pittore, un gruppo, una scuola in grado di eseguire una così grande opera e stupenda (e si considera che di fronte al *Trionfo della Morte* stava, nell'atrio del palazzo Sclafani, un *Giudizio Universale* di uguale grandiosità e meraviglia, più unanimemente del *Trionfo* attribuito al Crescenzo, che fu deliberatamente distrutto nel 1713), o se necessariamente si deve pensare a un maestro venuto da Digione, da Barcellona o dal nord d'Italia. In sé, il dipinto sta al di là della questione: è opera di alta poesia e rappresenta pienamente un momento della cultura europea.

Giustamente il Di Marzo notava come il dipinto muovesse dalla «idea sublime del Petrarca». E se proviamo a leggere il *Triumphus Mortis* davanti al quadro, scopriamo che anche l'articolazione figurativa viene dal Petrarca: e parte dalla donna colpita dalle due frecce – una al petto, una al collo – e che è poi l'unica donna colpita dalla Morte. «La bella donna e le compagne elette / tornando da la nobile vittoria / in un bel drappelletto ivan ristrette; / poche eran, perché rara è vera gloria, / ma ciascuna per sé pareva ben degna / di poema chiarissimo e d'istoria...»: ed ecco che la Morte la sceglie e senza dolore, a «fuggir vecchiezza e' suoi molti fastidi». La bella donna acconsente: «ed ecco da traverso / piena di morti tutta la campagna.../ Ivi eran quei che fur detti felici, / pontefici, regnanti, imperadori...». E questo «da traverso» è impressionante come si ripeta nel dipinto, nella linea leggermente obliqua dei «muertos regogidos» che muove dal gruppo che possiamo chiamare dei popolani-spettatori, in cima al quale sono i ritratti del pittore e de suo aiuto.



Per questi elementi, e per altri che intravediamo (e per esempio: che ne dipinto trascorra un'alba di primavera - «l'ora prima era, il dì sesto d'aprile»), sembra non ci sia da dubitare che il pittore abbia preso ispirazione e conzione dal *Trionfo* petrarchesco. Ma si ha anche il senso che il *Decameron*, e precisamente le pagine d'introduzione alla prima giornata, non siano state estranee al sentimento dell'artista; e cioè al suo vagheggiare la morte da una specie di «hortus conclusus», di rifugio, di luogo d'immunità: per cui il piacere dei sensi e dell'intelletto, il gusto della vita, il ricrearla e favoleggiarla nella parola, nei segni, nei colori, ne sono come moltiplicati. E non per nulla il pittore si è posto, sereno, in cima al gruppo di coloro che guardano lo spettacolo della Morte: il che può anche essere considerato come molto siciliano, e a favore dell'attribuzione a un pittore siciliano di cui il giovane Antonello da Messina poteva benissimo essere l'aiutante.

P. S.

Come per *La lettera rubata* di Edgar Poe, le cose che si hanno sotto gli occhi, le cose che si trovano nel posto dove si debbono trovare, e insomma le più facili, le più ovvie, sono di solito quelle che più difficilmente si scoprono. Così il fatto che il *Trionfo della Morte* di palazzo Sclafani è «illustrazione» di quello del Petrarca (ed è curioso ritrovare nell'edizione milanese dei *Trionfi*, stampata da Ulrich Scinzenzeler nel 1494, una xilografia che quasi ripete la parte centrale del dipinto palermitano: quella che raffigura «pontefici, regnanti, imperadori» caduti nella morte). E così la supposizione che Picasso avesse ben vivo nella memoria il dipinto palermitano quando fece *Guernica* (Picasso è stato a Palermo, forse non una sola volta: e si può esser certi che il *Trionfo* non gli sia sfuggito). E qui ci sarebbe da indulgere a una fantasia all'Alberto Savinio, il quale non aveva dubbio che la Troia scoperta da Schiliemann fosse la vera, per il fatto che durante la prima guerra mondiale un cacciatorpediniere inglese di nome Agamennon cannoneggiò quelle rovine. Il ritorno del *Trionfo della Morte* a Picasso ci avverte forse che ne è stato autore un pittore catalano?

da L. Sciascia, *Il Trionfo della Morte*, in «L'Illustrazione Italiana», n. 1, 1974, pp. 62-73.

***Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba***

(1981)

Non ho ancora visto la mostra di Antonello che si è aperta giorni addietro a Messina<sup>7</sup>, ma ho ben vivo il ricordo di quella del 1953. Intorno era ancora il dopoguerra: sicchè la mostra era come un segno, quieto e luminoso, della pace ritrovata, della ritrovata Europa. E dentro il simbolo che era la mostra, più d'ogni altro era simbolo quel piccolo quadro che era arrivato dalla Romania: «La crocifissione» di Sibiu. Come era finita, quella piccola «crocifissione» cui faceva da sfondo lo Stretto di Messina, in quel remoto paese della Romania? E come mai la «cortina di ferro» si era aperta a prestarla alla lontana patria del pittore? Andando per le sale della mostra, davanti a quei quadri di straordinario splendore e vigore, ci si sentiva come dentro una dimensione di serenità, di libertà e di speranza. Era il primo avvenimento culturale che toccasse la Sicilia dalla fine della guerra, un appuntamento tra persone di uguale ricordo che c'era anche, minuto e gesticolante, Giorgio La Pira). La mostra del '53 diede occasione a Roberto Longhi di scrivere quel mirabile «Frammento siciliano», su Paragone, che oggi, davanti a questa seconda mostra, dovrebbe essere assunto, dagli addetti ai lavori, come una sollecitazione: e specialmente da questo punto: «Una grandezza che spaura nell'ambiente siciliano, quando si pensi ch'egli “cominciò a sormontare” in Messina ad un tempo con Tommaso de Vigilia a Palermo; forse anche prima, quando i carretti siciliani ancora portavano sui monti gli ultimi “retablos” del gotico fiorito. La sua posizione in Sicilia è insomma quella di un Masaccio a Firenze...». Dove, a parte i carretti, che non portavano sui monti un bel niente (sui monti andavano le lettighe e i carretti, per così dire retablati, erano di là da venire: e mi pare che tra i primi

---

<sup>7</sup> Lo scrittore si riferisce, evidentemente, alla mostra del Museo Regionale di Messina del 1981, curata da Alessandro Marabottini e Fiorella Sricchia Santoro, cfr. A. Marabottini, F. Sricchia Santoro (a cura di), *Antonello da Messina*, catalogo della mostra (Messina, Museo Regionale, 22 ottobre 1981 – 31 gennaio 1982), Roma 1981.

a vederli sia stato Maupassant), non persuade molto che la pittura di Antonello esploda come in un deserto. C'è da risolvere il problema dello stupendo «Trionfo della morte» di Palazzo Sclafani (ora alla Galleria Nazionale), e se non sia di qualche attendibilità l'ipotesi che Antonello vi abbia lavorato come aiuto. Ci sono poi da scrutar bene atti notarili e registri di dogane: e rendersi un po' conto da quali botteghe e «officine» uscissero tutti quei quadri che dalla Sicilia si esportavano. Ma questa non vuole essere una nota di critica d'arte: soltanto un invito a rileggere gli scritti di Gioacchino Di Marzo su Antonello e i pittori della sua cerchia e a leggere lo studio, ora apparso in edizione Sellerio, di Salvatore Tramontana su Antonello e la sua città. Da queste ricerche severe e minuziose scattano suggestivi particolari, tanto da provocare alla fantasia e da sconfinare in quella fantasia, vivida come smalto, in cui Vincenzo Consolo, nel libro *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ha «concluso» quel misterioso ritratto di Antonello che si trova al museo Madralisca di Cefalù.

da "La Stampa", "Tuttolibri", 14 novembre 1981.

### **Su Antonello da Messina**

#### ***Annunciata e Annunciatina***

(1981)

Un mio professore di storia dell'arte teneva moltissimo a una sua scoperta: che le donne raffigurate da Antonello sotto vesti e titolo di "Annunciata" erano certamente di Palazzolo Acreide, paese in provincia di Siracusa in cui quel tipo di bellezza come "in vitro" si conservava. E non intendeva soltanto, credo, i lineamenti, le fattezze: ma anche, per così dire, l'interna luminosità, l'espressività, l'intelligenza. L'articolo di Laura Viotti su "Lotta Continua" mi ha ricordato l'affermazione del vecchio professore: che non stava a sé, gratuita e appagata, ma alimentava tutto un discorso sul realismo, quasi pre-caravaggesco, di Antonello. Un tal realismo può anche esser letto nella chiave di tutto quel che è. E Borges, più di tutti, ce lo ha insegnato. Per quel che mi riguarda, insomma, mi fa piacere che Laura Viotti da quel mio

scritto su Antonello di quindici anni addietro (“L'opera completa di Antonello”, Rizzoli 1967) abbia tratto stimolo al suo discorso sull’”Annunciatina” che un po' già traluceva dal mio. Solo che la Tina di Antonello si sarà chiamata Perla o Preziosa o Smeralda: uno di quei bei nomi che le donne anche in Sicilia portavano prima di diventare Addolorata o Crocifisse.

da “L'Espresso”, 22 novembre, 1981, p. 179.

### ***La fibbia falsa***

(1981)

Il potere – ogni tipo di potere – è connaturato alla menzogna, alla falsità, alla falsificazione. Quando non le produce in proprio, le sollecita, le agevola o quanto meno le accetta. Del potere statuale, che è il massimo dei poteri apparenti, si può dire che la sola falsificazione che non accetta e combatte è quella della moneta: ma trovandosi per suo conto, oggi specialmente, ad operare come falsario: poiché cos'è l'inflazione se non una emissione ad abuso e parzialmente falsa di moneta?

Si potrebbe fare un lungo elenco delle menzogne, delle falsità e delle falsificazioni prodotte dal potere o dal potere fatte proprie; e soprattutto nei paesi dove il controllo dell'opinione sul potere e sui poteri non esiste o dove l'opinione è disinteressata al controllo e scarsamente riflessiva e critica. In questo secolo, per esempio, l'Italia ha attraversato queste due fasi: dall'impossibilità di controllare, durante il fascismo, il potere, è passata a una specie di rinuncia a controllarlo: sicché un ministro o un governo intero possono impunemente mentire al Parlamento e al paese, e traendone anzi forza; mentre in un paese come l'Inghilterra (vedi, tra i più recenti, il caso del ministro Profumo), un simile comportamento segna, per colui o per coloro che lo tengono, definitiva rovina. Ma non si vuol dire, con questo, che in Inghilterra il potere sia del tutto depurato dalla menzogna: in nessun luogo lo è mai del tutto. Anche il potere culturale, specie se istituzionalizzato, non è alieno dal fondarsi sulle falsificazioni. È il caso, tra

gli altri, della cosiddetta Fibula Prenestina. Perché soltanto oggi, dopo più di un secolo, se ne scopre la falsità se non per il fatto che un certo potere accademico si fondava su di essa?

Chi, su questo caso, vuol saperne di più, cerchi l'opuscolo di Margherita Guarducci pubblicato l'anno scorso dall'Accademia dei Lincei: vi apprenderà, con tutta la storia, che a stabilire la falsità della fibula sarebbero bastate l'intuizione, l'acume, la sagace osservazione di Pico Cellini, che prima delle sofisticate macchine ha dato un responso sull'oggetto che poi le macchine hanno convalidato. Ma perché fino al luglio del 1978 la fibula non è stata mai esaminata, nonostante i dubbi sulla sua autenticità si agitassero fin dal momento in cui fu presentata? Eppure gli elementi che facevano sospettare la mistificazione, oltre che nella fattura dell'oggetto, esistevano anche nel racconto di come fu rinvenuta. Ma dubbi e sospetti furono conculcati: un potere si era stabilito sulla fibula che era in grado di annientare ogni voce contraria.

da "La Gazzetta del Mezzogiorno", Bari, 22 novembre 1981.

### ***L'ignoto marinaio***

(1983)

Non c'è turista che viaggiando per la Sicilia – minimo che sia il suo interesse alle cose dell'arte – tra Palermo e Messina non si senta obbligato o desideroso di fermarsi a Cefalù: e dopo averne ammirato il Duomo e sostato nella piazza luminosa che lo inquadra, non imbocchi la stradetta di fronte e a destra per visitare, fatti pochi passi, il Museo Mandralisca. Dove sono tante cose – libri, conchiglie e quadri – legati, per testamento del barone Enrico Mandralisca di Pirajno, al Comune di Cefalù: ma soprattutto vi è, splendidamente isolato, folgorante, quel ritratto virile che, tra quelli di Antonello da Messina che conosciamo, è forse il più vigoroso e certamente il più misterioso e inquietante.

È un piccolo dipinto ad olio su tavola (misura 30 centimetri per 25), non firmato e non sicuramente databile (si presume sia stato eseguito intorno al

1470). Fu acquistato a Lipari, nella prima metà del secolo scorso, dal barone Mandralisca: e glielo vendette un farmacista che se lo teneva in bottega, e con effetti – è leggenda, ma del tutto verosimile – che potevano anch'essere fatali: per il ritratto, per noi che tanto lo amiamo. Pare che, turbata a quello sguardo fisso, persecutorio, ironico e beffardo, la figlia del farmacista l'abbia un giorno furiosamente sfregiato. La leggenda può esser vera, lo sfregio c'è di certo: ed è stato per due volte accettabilmente restaurato.

Lo sfregio – e ce lo insegna tanta letteratura napoletana, e soprattutto quel grande poeta che è Salvatore Di Giacomo – è un atto di esasperazione e di rivolta connaturato all'amore; ed è anche come un rito, violento e sanguinoso, per cui un rapporto d'amore assume uno stigma definitivo, un definitivo segno di possesso: e chi lo ha inferto non è meno «posseduto» di chi lo ha subito. La ragazza che ha sfregiato il dipinto di Antonello è possibile dunque si sia ribellata per amore, abbia voluto iscrivere un suo segno di possesso su quel volto ironico e beffardo. A meno che non si sia semplicemente ribellata – stupida – all'intelligenza da cui si sentiva scrutata ed irrisa.

Proveniente dall'isola di Lipari, quasi che in un'isola soltanto ci fossero dei marinai, all'ignoto del ritratto fu data qualifica di marinaio: «ritratto dell'ignoto marinaio». Ma altre ipotesi furono avanzate: che doveva essere un barone, e comunque un personaggio facoltoso, poiché era ancora lontano il tempo dei temi «di genere» (il che non esclude fosse un marinaio facoltoso: armatore e capitano di un vascello); o che si trattasse di un autoritratto, lasciato ai familiari in Sicilia al momento della partenza per il nord. Ipotesi, questa, ricca di suggestione: perché, se da quando esiste la fotografia i siciliani usano prima di emigrare farsi fotografare e consegnare ai familiari che restano l'immagine di come sono al momento di lasciarli, Antonello non può aver sentito un impulso simile e, sommamente portato al ritratto com'era, farsene da sé uno e lasciarlo?

Comunque, una tradizione si è stabilita a denominare il ritratto come dell'ignoto marinaio: e da questa denominazione, a inventarne la ragione e il senso, muove il racconto di Vincenzo Consolo che s'intitola *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Ma la ragione e il senso del racconto non stanno nella felice fantasia filologica e fisionomica da cui prende avvio e che come una

frase musicale, più o meno in sottofondo, ritorna e svara. La vera ragione, il senso profondo del racconto, direi che stanno – a volerli approssimativamente chiudere in una formula – nella ricerca di un riscatto a una cultura, quale quella siciliana, splendidamente isolata nelle sovrastrutture, nei vertici: così come quelle dime di montagne, nitide d'azzurro, splendide di sole, che dominano paesaggi di nebbia. Ma prima di parlare del libro, qualcosa bisogna dire del suo autore. Siciliano di Sant'Agata Militello, paese a metà strada tra Palermo e Messina (sul mare, Lipari di fronte, i monti Peloritani alle spalle), Consolo – tranne gli anni dell'università e quelli del recente trasferimento, passati a Milano – è vissuto nel suo paese e muovendosi, per conoscerli profondamente nella vita, nel modo di essere, nel dialetto, nei paesi al monte del suo, nell'interno: che sono paesi lombardi, della «Lombardia siciliana» di Vittorini – sorti cioè dalle antiche migrazioni di popolazioni dette genericamente lombarde. Solo che Consolo, a misura di come li conosce, oltre che per temperamento e formazione, è ben lontano dal mitizzarli e favoleggiarne, come invece Vittorini in *Conversazione in Sicilia* e più – non conclusa apoteosi – ne *Le città del mondo*. Quel che più attrae Consolo è, di questi paesi, forse l'impasto dialettale, la fonda espressività che è propria alle aree linguistiche ristrette, le lunghe e folte e intricate radici di uno sparuto rameggiare. Perché Consolo è scrittore che s'appartiene alla linea di Gadda – che ha prodotto in Italia (e forse, senza Gadda, anche altrove) libri senza lettori e testi, proprio dal punto linguistico, di assoluta gratuità e improbabilità. Altro elemento da tenere in conto, è quella specie di esitante sodalizio che Consolo ha intrattenuto per anni con Lucio Piccolo. E qui bisognerebbe parlare di questo straordinario e poco conosciuto poeta siciliano: ma rimandiamo il lettore ad altro nostro scritto, pubblicato nel volume *La corda pazza*.

Tutto, in come è Consolo e in com'era Piccolo, li destinava a respingersi reciprocamente: l'età, l'estrazione sociale, la rabbia civile dell'uno e la suprema indifferenza dell'altro; eppure si era stabilita tra loro una inconfessata simpatia, una solidarietà apparentemente svagata ma in effetti attenta e premurosa, una bizzarra e bizzosa affezione. Il fatto è che tra loro c'era una segreta, sottile affinità: la sconfinata facoltà visionaria di

entrambi, la capacità di fare esplodere, attraverso lo strumento linguistico, ogni dato della realtà in fantasia. Che poi lo strumento avesse la peculiarità della classe cui ciascuno apparteneva – di «degnificazione» per Piccolo, di «indegnificazione» per Consolo – non toglie che si trovassero, ai due estremi del barocco, vicini. (Il termine «degnificazione» lo si usa qui nel senso di Pedro Salinas quando parla di Jorge Guillén: e quindi anche il suo opposto, «indegnificazione»).

Il primo libro di Consolo, *La ferita dell'aprile*, pubblicato nel 1963 e ora ristampato da Einaudi, non ricordo abbia suscitato allora attenzione né ho seguito quel che ora, dopo *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, ne hanno detto i critici: probabilmente, chi allora l'ha letto ha avuto qualche perplessità a classificarlo tra i neorealisti in via di estinzione; e chi l'ha letto ora, difficilmente riuscirà a trattarlo come un libro scritto *prima*. Il che è ingiusto, ma tutto sommato meglio che l'intrupparlo tra i neorealisti. Tra il primo e il secondo libro sono corsi ben tredici anni (e speriamo non ci faccia aspettare tanto per il terzo): ma c'è tra l'uno e l'altro un preciso, continuo, coerente rapporto; un processo di sviluppo e di arricchimento che è arrivato alla piena, consapevolmente piena, padronanza del mezzo espressivo (e dunque del mondo da esprimere). Anni, dunque, passati non invano, ma intensamente e fervidamente: a pensare questo libro, a scriverlo, a costruirlo; in margine, si capisce, ad altro lavoro, anche giornalistico (di cui restano memorabili cose: non ultimi gli scritti sul *Gattopardo* e su Lucio Piccolo).

A costruire questo libro, si è detto. E lo ribadisco polemicamente, per aver sentito qualcuno dire, negativamente, che è un libro *costruito*. Certo che lo è: ed è impensabile i buoni libri non lo siano (senza dire dei grandi), come è impensabile non lo sia una casa. L'*abitabilità* di un libro dipende da questo semplice e indispensabile fatto: che sia costruito e – appunto – a regola di *abitabilità*. I libri *inabitabili*, cioè i libri senza lettori, sono quelli non costruiti; e oggi sono proprio tanti.

Un libro ben costruito, dunque, questo di Consolo: con dei fatti dentro che sono per il protagonista «cose viste», e «cose viste» che quasi naturalmente assumono qualità, taglio e luce di pittura ma che non si fermano lì, alla pittura: provocano un interno sommovimento, in colui che *vede*, una



inquietudine, un travaglio; sicché infine Enrico Pirajno, barone di Mandralisca, descrittore e classificatore di molluschi terrestri e fluviali, si ritrova dalla parte dei contadini che hanno massacrato i baroni come lui. E facilmente viene da pensare – almeno a me che so del rapporto che legava Consolo al barone Lucio Piccolo di Calanovella, che ho letto tutto ciò che Consolo ha scritto di questo difficile e affascinante rapporto – che nel personaggio del barone Mandralisca lo scrittore abbia messo quel che mancava all'altro barone da lui conosciuto e frequentato, a quell'uomo che aveva «letto tutti i libri» e soltanto due, esilissimi e preziosi, ne ha scritti di versi: la coscienza della realtà siciliana, il dolore e la rabbia di una condizione umana tra le più immobili che si conoscano. «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change».

da “La Stampa”, “Tuttolibri”, 23 ottobre 1983, ripubblicato in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983

***Pietro d'Asaro: il pittore monocolo***

(1984)

Per quale «determinazione» di elementi biologici, ambientali, economici; per quale concorso e assortimento di circostanze; per quale più o meno casuale convergere, incrociarsi e assommarsi di avvenimenti esterni ed interni, che si appartengono alla grande storia e alla minima; per quali ragioni, insomma, ad un del tempo e dello spazio, in un certo periodo e in un certo luogo, viene a prodursi una fioritura d'ingegni, un fervore di pensiero e di opere, resta - nonostante tutte le indagini e le analisi che se ne possono fare - un mistero come di natura, in quel che la natura ha ancora, e avrà sempre, di misterioso. E di meraviglioso. Viene da pensare a Guicciardini: «Quando Io considero a quanti accidenti e pericoli di infirmità, di caso, di violenza ed in modi infiniti, è sottoposta la vita di un uomo, quante cose concorrino nello anno a volere che la ricolta sia buona; non è cosa di che io mi meravigli più che vedere un uomo vecchio, uno anno fertile». E ancor più meraviglioso il vedere - per il felice concorrere di

tante cose, a volte impercettibile ai vicini e meglio visibile ai lontani - una «ricolta» di ingegni negli stessi anni, nello stesso luogo: come appunto nella Firenze di Guicciardini. Ma non è della Firenze del Magnifico, o dell'Atene di Pericle, o della Parigi di Luigi Quattordici, che qui ed ora voglio parlare; di un piccolo paese, invece, «lontano e solo», come sperduto nel Val di Mazara, diocesi di Girgenti, che dall'oscurità di secoli emerge nella prima metà del XVII, a una vita che Americo Castro direbbe «narrabile», da «descrivibile» che appena e soltanto era, grazie alla simultanea presenza di un prete che vuole una chiesa «bella» e vi profonde il suo denaro, di un pittore, di un medico, di un teologo; e di un eretico. Non siamo, si badi, nella grande storia: in quella, piuttosto, che oggi si dice microstoria. Ma è dalle microstorie che bisogna partire per capire le grandi. E qui siamo nella microstoria di Racalmuto: antico paese che esisteva già, un pò più a valle, quando gli arabi vi arrivarono e, trovandolo desolato da una pestilenza, lo chiamarono Rahal-maut, paese morto. Ma non era per nulla morto, se fu riedificato arrampicandolo verso l'altipiano che dal paese oggi prende nome (l'altipiano di Racalmuto, l'altipiano zolfifero). Ed ebbe poi per secoli come si è detto, vita appena «descrivibile» nell'avvicinarsi dei feudatari che, come in ogni altra parte della Sicilia, arrivavano dal nord predace o dalla non meno predace «avara povertà di Catalogna»; col carico delle speranze deluse e delle rinnovate e a volte accresciute angherie che ogni nuova signoria apportava. Ma la vita vi era sempre tenace e rigogliosa, si abbarbicava al dolore e alla fame come erba alle rocce. Ed ecco che il paese si affaccia al secolo XVII con 4447 abitanti, che salgono a 5106 (1236 fuochi, cioè famiglie) cinquant'anni dopo nonostante l'immane pestilenza del 1624. E poichè nelle terre baronali il crescere o il diminuire delle popolazioni - a parte le grandi epidemie e le locali carestie, spesso dovute al flagello delle cavallette - mi pare siano da vedere in rapporto alla maggiore o minore clemenza del feudatario, si può attendibilmente dedurre che la signoria dei Del Carretto fosse in quegli anni alquanto mite. Il prete che voleva il paese avesse una chiesa (la chiesa madre, la Matrice) “bella”, chi chiamava Santo Agrò. Ma a spendervi il suo denaro pose delle condizioni: che la chiesa, prima intitolata a Sant'Antonio abate, passasse a Maria Santissima Annunziata; che l'altare vicino al Santissimo Sacramento

restasse a lui e alla sua famiglia riservato come tomba e intitolato a Santa Maria Maddalena. E poiché al titolo corrispondesse un'immagine, due anni dopo l'inizio dei lavori di costruzione della chiesa, nel 1622, legava per testamento dodici onze al pittore Pietro D'Asaro perché dipingesse la Maria Maddalena che ancora a quell'altare si trova. Evidentemente non era, nel suo misticismo, un misogino: l'Annunziata e la Maddalena lo accendevano di particolare devozione (ed è in questa devota humus che poi attecchì, scatenando deliri erotici, lo "alumbramento"). A vedere un'onza nella vetrina di un numismatico e ad immaginarne dodici una sull'altra, anche se non sappiamo precisamente a quante lire corrispondano nella galoppante inflazione dei nostri giorni, una pala d'altare di un pittore che non era Guido (Reni per i posteri, ma per i contemporanei soltanto Guido) non possiamo dirla mal pagata. E non lo era. Peraltro, il fatto che Pietro D'Asaro avesse accettato il legato ed eseguito l'opera ci dice che quello era, approssimativamente, il prezzo che correva per pittori della sua levatura. E lavorando un po' ovunque in Sicilia per chiese, confraternite e case patrizie, Pietro D'Asaro divenne proprietario di beni immobili – come già Antonello, come già il Gagini – a tal punto da fare arguire abbia ad una certa età abbandonato la pittura per dedicarsi alla "roba". Del teologo, il sacerdote Pietro Curto, sappiamo soltanto che "si distinse a Palermo nelle scienze metafisiche" e che nel 1656 pubblicò un Corso filosofico "che spiegatisi in quei tempi nel Collegio massimo dei Gesuiti", che crediamo essere stato quello di Monreale. Più copiose sono invece le notizie che riguardano il medico, Marco Antonio Alaimo. Nato a Racalmuto il 16 gennaio del 1590, coltivò da giovanissimo filosofia e lettere e, senza abbandonarle (trascorre nelle sue opere mediche, in una prosa sufficientemente limpida, una continua meditazione sulla vita e sulla morte, una moralistica attenzione ai fatti umani), si laureò medico a vent'anni, all'Università di Messina, dove per altri sei anni si trattenne attendendo a studi che ora diremmo di specializzazione. Nel 1624, all'esplosione della grande peste, egli è la più alta autorità dell'isola e seppe – in mancanza di quel che al suo tempo mancava – adottare misure di prevenzione, di igiene, che forse furono impopolari al momento, in contrasto com'erano a interessi e superstizioni, ma ebbero poi vasto riconoscimento e lode. Nel frontespizio di una delle sue

opere in latino si dice filosofo e medico “siculo racalmutese”; e nei Consigli politico-medici relativi alla peste, parlando della diffusione del contagio dice di come arrivò a Racalmuto, “mia patria”; non si capisce dunque l’ostinazione di qualche suo contemporaneo a farlo nascere a Regalbuto. A meno che non si volesse – specialmente da parte di un fanatico come il canonico Mongitore – sottrarlo (puro eroe contro la peste e pietoso fondatore della chiesa palermitana di Santa Maria degli Agonizzanti, in cui fu sepolto) all’infamia di avere avuto i natali nel paese stesso in cui era nato il “famoso empio” Diego La Matina. E famoso non per l’eresia che professò, e di cui nulla si seppe e si sa (sappiamo soltanto di un libro, “scritto di sua mano, con molti spropositi ereticali”), ma per avere ucciso a colpi di manette, durante un interrogatorio, l’inquisitore di Sicilia Juan Lopez de Cisneros. Fatto allora di grande risonanza, e che il paese volle subito dimenticare. Diego La Matina, frate dell’ordine dei Riformati di Sant’Agostino nel convento di Racalmuto che fu soppresso nel 1665, si ebbe la pena del rogo nell’atto di fede del 17 marzo 1658. Aveva trentasei anni, ma già a ventidue era stato la prima volta arrestato dall’Inquisizione. “Uomo di tenace concetto”, lo definisce padre Girolamo Matranga, relatore dell’atto di fede. Quando fra’ Diego muore sul rogo, Pietro D’Asaro è morto da undici anni. Era nato nel 1579. Molto probabilmente apparteneva a una famiglia di contadini agiati, di “burgisi”, se lui ha avuto modo di studiare pittura e un suo fratello di diventare prete; e sarà Paolino D’Asaro, il prete che darà battesimo, in questa chiesa dell’Annunziata, a Diego La Matina. Ma si può fare l’ipotesi che i suoi viaggi di apprendistato fuori della Sicilia non fossero nelle possibilità economiche della famiglia e si debbano al mecenatismo dei Del Carretto. Avvalora questa ipotesi la tradizione che dice di una sua permanenza a Genova. Ipotesi sopra ipotesi, si può fare questa: che un Del Carretto del ramo ligure in visita a Racalmuto ne abbia riconosciuto il talento e l’abbia condotto a Genova o che il conte di Racalmuto l’abbia affidato ai suoi parenti liguri perché nell’arte della pittura lo facessero perfezionare. Ma anche se da giovane viaggiò e molto apprese dai pittori che erano allora molto attivi a Roma e a Genova, la sua presenza a Racalmuto è confermata dai documenti con una certa continuità, fino alla morte. E si può dire che nel firmare i suoi quadri, come “monoculos

racalmutensis” o “monocolo di Racalmuto” intendesse affermare un duplice orgoglio: l’orgoglio di aver virtuosamente risolta una menomazione che per un pittore è da considerare grave; e l’orgoglio di essere nato e di vivere in questo nostro paese. Nel 1902 Enrico Panzacchi, poeta e autorevole critico d’arte, pubblicava un *Libro degli artisti* che era un’antologia, divisa per secoli, di testimonianze e precetti, intendimenti e giudizi sull’arte e sugli artisti del loro tempo da parte degli stessi artisti o di letterati a loro vicini. Ma nella sezione relativa al Seicento, sul Caravaggio altro non troviamo che uno scritto di Francesco Albani, pittore che fieramente lo accusa di portare al precipizio e alla totale rovina la “mobilissima e compitissima virtù della pittura”. Secondo l’Albani, dunque, e secondo il Panzacchi, il Caravaggio altro non sarebbe stato che un corruttore della pittura. E a parte questo avverso giudizio, tanto poco si parla nel libro di Michelangelo da Caravaggio che nell’indice lo si confonde con Polidoro da Caravaggio, vissuto un secolo prima. Siamo, ripeto, al 1902. Il che vuol dire ancora, all’inizio del nostro secolo, Michelangelo da Caravaggio, oggi considerato tra i grandissimi di ogni secolo, era un pittore quasi misconosciuto. E figuriamoci i suoi seguaci ed epigoni. Il fatto è che tutto il secolo era misconosciuto, e nelle lettere e nelle arti. E quasi relegato in un giudizio di formalismo e di vuotaggine riguardo alle lettere, di corruzione diciamo realistica riguardo alle arti. Giudizi in effetti contrastanti e che nessuno si preoccupava di confrontare, di contemperare, di far pervenire a una sintesi che desse, per così dire, l’anima del secolo, pur tenendo conto di tutte le contraddizioni che il secolo portava in sé, come del resto ogni secolo. Il processo di revisione sui valori del secolo XVII è cosa, dunque, dei nostri anni; e si può dire che proprio in questo 1984 viene pienamente dispiegandosi, e specialmente per quanto riguarda il meridione d’Italia. E in questo processo s’inserisce anche questa mostra dedicata al nostro Pietro D’Asaro.

Di Pietro d’Asaro, per questa mostra di suoi quadri che finalmente si realizza, in questo catalogo, altri dirà con più competenza di me. Io voglio soltanto segnalare che c’è nella sua pittura – pur classificabile nella epigonia manieristica, negli echi barocchisti e caravaggeschi, nella vicinanza allo Zoppo di Ganci – un che di misterioso, e principalmente nei suoi quadri

“profani”, nelle sue allegorie: che sarebbero da studiare attentamente, da disvelare nei loro significati. C’è poi da tener conto della cecità del suo occhio destro – “monoculus racalmutensis” amava a volte firmare – che avrà compensata e risolta in un certo virtuosismo e con effetti che mi sembrano ravvisabili. Un mistero anche questo, in definitiva: da affidare ad un oculista, prima che a un critico d’arte. [Questo paragrafo è la parte aggiunta nella presentazione della mostra al catalogo, che uscirà poi integralmente su “Malgrado Tutto”]

[Presentazione], in *Pietro d'Asaro il "Monocolo di Racalmuto" 1579 – 1647*, catalogo della mostra (Racalmuto 1984-1985) a cura di M. P. Demma, Palermo 1984, pp. 19-22 [si è inserita qui una versione più ampia del testo di presentazione della mostra che lo scrittore pubblicò lo stesso anno su giornale locale “Malgrado Tutto”, ottobre-novembre 1984, s.n.p.]

***Ritratti che raccontano un frammento della storia del nostro paese***  
(1984)

Guardando le mani di mastro don Gesualdo morto, uno dei domestici di casa Leyra dice: “Sono le mani che hanno fatto la pappa”. La parola “pappa”, alla fine del romanzo e in bocca a un domestico siciliano, cade come il più irritante toscanismo, tra i non pochi del Verga: ma a noi la battuta serve, qui ed ora, per adattarla a dar significato a questa mostra. I ritratti qui radunati, per gentile prestito di famiglie ed enti, sono di quei racalmutesi che nel secolo scorso “hanno fatto la pappa”, che occupandosi di zolfare, di saline, di vigne e di mandorleti, hanno reso agiate e notabili le loro famiglie ed hanno contribuito, nell’amministrazione pubblica o con opere di beneficenza, a dare al paese quel decoro urbanistico, quei servizi, quei beni culturali (come oggi si dice) che – in rapporto alle generali condizioni di allora – lo rendevano tra i più avvantaggiati della provincia di Girgenti. Sono ritratti in gran parte dovuti a pittori ambulanti, che giravano per i paesi, ad offrire la loro opera ai pochi che erano in grado di pagarla. La somiglianza vi è garantita; e qualcuno arriva a somiglianze meno

superficiali, riuscendo a dare immagine di una psicologia, di un carattere. Ciascuno di questi ritratti racconta, o può raccontare, una storia: e tragica, in qualche caso. Nell'insieme, raccontano un notevole frammento della storia del paese.

da "Malgrado Tutto", Racalmuto, febbraio-marzo 1984, s.n.p.

### ***Mostra di ritratti di racalmutesi dell'800***

(1984)

Il criterio della benemerenzza non è stato adottato nella esposizione dei ritratti: sono facce di cittadini racalmutesi di cui non si è valutata la benemerenzza in rapporto al fatto civico. Naturalmente rappresentano un ceto, direi produttivo, in gran parte di esercenti di zolfare o comunque di professionisti che tra agricoltura e zolfi hanno creato la prosperità delle loro famiglie, alcuni. Altri sono anche persone umili, c'è anche qualche artigiano. L'importante era ricreare attraverso queste facce un clima, un momento della storia racalmutese. Naturalmente non è tenuto strettamente il criterio del secolo; perché del resto un secolo, spiritualmente, culturalmente parlando non si sa quando comincia né quando finisce. Per cui da un lato la mostra si è dilatata verso il '700, dall'altro verso il nostro secolo. Ora, io che non sono il promotore, ma che ho avuto l'idea di questa mostra, vi dirò che l'idea non è poi del tutto mia: l'idea mi è venuta vedendo un libro di uno storico francese, Emmanuel Le Roy Ladurie, che ha pubblicato un libro di fotografie su un piccolo paese. Oltre tutto, questo libro di fotografie, è una specie di appendice della attività di Le Roy Ladurie. Egli è l'inventore, o almeno passa come tale (vi dirò che non è propriamente l'inventore) delle micro-storie. Cioè, esaminata una goccia d'acqua o esaminato un barile, i risultati sono sempre gli stessi, per cui questa scuola francese rivolge la sua attenzione ai piccoli luoghi, ai piccoli fatti. Non è propriamente un'invenzione, anche se la Francia è una grande centrale culturale e ha la capacità di rifondare tutto e propagare tutto come suo. Nel secolo scorso un conterraneo nostro, il barone Serafino Amabile Guastella, faceva come oggi

fa Emmanuel Le Roy Ladurie e direi anche con più bellezza di scrittura. L'aver qui Gesualdo Bufalino, e l'aver parlato di questa scuola francese di Le Roy Ladurie, è una cosa non volontaria e non forzata. Un piccolo fatto come questa mostra ci collega all'Europa; e nessuno oggi in Italia, fra gli scrittori, penso sia più collegato all'Europa di Gesualdo Bufalino.

da *Mostra di ritratti di Racalmuto dell'800*, in "Malgrado Tutto", Racalmuto, aprile-maggio 1984, s.n.p.

### ***Caravaggio & C. in Sicilia\****

(1984)

Da qualche tempo l'assessorato ai Beni culturali della Regione siciliana promuove iniziative degne di attenzione e che dimostrano come sensatamente, nella conservazione e valorizzazione dei beni artistici locali, e con larga fruizione si possa spendere il denaro pubblico che nei bilanci dello Stato, delle Regioni e delle amministrazioni comunali viene devoluto appunto alla conservazione del patrimonio culturale – e che è tanto, a giudicare dai tanti convegni, dalle tante mostre, dalle tante pubblicazioni di cui si ha notizia. Convegni, mostre e pubblicazioni a volte (e forse è più giusto dire spesso) senza criterio alcuno e si va dalla volgarità festaiola alle astrattezze accademiche o avanguardistiche. E si dice per dire, avanguardistiche: poiché si tratta piuttosto di sparute e quasi sparite retroguardie. E sarebbe da fare un elenco di tutte le iniziative che sotto l'Egida dei Beni culturali, e a spese dei contribuenti, sono state realizzate in Italia in questi ultimi tempi: e senza che i contribuenti ne abbiano minimamente goduto. Sicché quel che è stato legiferato a fin di bene, e per la protezione e valorizzazione dei beni, è andato ad effetti del tutto opposti: ad alimentare astratte velleità e a lasciare che i beni continuino a degradarsi e a dissolversi. Le due mostre che recentemente abbiamo visto in Sicilia, realizzate dall'assessorato regionale ai Beni culturali (e sono parte di una serie in continuità), appunto obbediscono al criterio di valorizzare i beni locali e di offrirne e diffonderne la conoscenza. La prima, a Racalmuto, del



pittore Pietro D'Asaro che vi fu attivo nella prima metà del '600 e che nel paese lasciò, in chiese e confraternite, una dozzina di tele. E alcune sono state involate o distrutte, ma intorno a quelle che restano, 5 o 6, ne sono state radunate almeno altre 20 provenienti da altri paesi siciliani, dalla Galleria nazionale di Palermo, da collezioni private e vien fuori, dall'insieme, una personalità finora ingiustamente misconosciuta, un pittore di un eclettismo assimilato con originalità e valentia, tra manierismo e caravaggismo, e con qualche presentimento di pittura settecentesca. E come quest'uomo, che teneva bottega a Racalmuto, abbia colto gli influssi della pittura del suo tempo, sarebbe da studiare a rendere meno oscura la storia della cultura siciliana in quel secolo. Forse è la prima volta che in Sicilia in un piccolo paese, si realizza una manifestazione culturale di un certo impegno e di rilevante portata nel senso della riscoperta e rivalutazione: e l'effetto in tal senso, e anche a livello popolare e scolastico, va registrato come straordinario e commovente. L'afflusso è intenso e continuo, nel paese, da circa due mesi, c'è un'animazione festosa. E anche più grande – facilmente prevedibile – sarà a Siracusa per la mostra, che il giorno 10 si è inaugurata, in cui intorno al Seppellimento di Santa Lucia del Caravaggio, finalmente restituito alla città dall'Istituto romano del restauro, e agli altri due quadri venuti dal museo di Messina, ruota il prima e il dopo Caravaggio della pittura siciliana con scelta giudiziosa e con eccellente disposizione e leggibilità. I tre quadri del Caravaggio sono portentosi, e riesce difficile da capire come i due del museo di Messina siano stati dati, tolti e ridati al Caravaggio, se anche ad incompetenti come noi appaiono indubitabilmente suoi. O si capisce benissimo, considerando come la critica attribuzionistica sia andata a finire nelle fosse di Livorno. Ma è da dire che anche la critica descrittiva (quella di ascendenza vasariana, in cui si può credere, ma evidentemente con cautela) ha le sue *defaillances*. E mi accade di notarne due, proprio riguardo al Seppellimento di Santa Lucia e alla Natività che viene dal Museo di Messina, in Berenson. Del Seppellimento dice: «Qui l'incongruenza di allontanare nello sfondo le figure del dolore, mettendo in grossolana evidenza il fatto materiale, rasenta il cinismo»: e non è per nulla vero, poiché è dal fatto materiale, quasi brutale, che le figure del dolore diventano più dolorose. Ed è altrettanto non vera l'osservazione sulla

Natività, che iconograficamente gli sembra «molto singolare» per quei due anziani che «hanno l'aspetto grave e intellettuale di eletti teologi» e non di pastori: e sono invece, puramente e semplicemente, due anziani pastori. E basta guardare le loro mani per esserne certi. Ma si vede che Berenson non aveva nozione di quanto possa essere «intellettuale» un pastore errante nell'Asia o nella campagna siciliana, romana, abruzzese. C'è da dire, su queste due mostre, che al di là dei collegamenti storici (un quadro di Pietro D'Asaro, forse il più luministicamente caravaggesco, è stato legittimamente sottratto alla mostra di Racalmuto per essere inserito in quella di Siracusa), c'è un più sottile filo che le collega: ed è quello che possiamo dire della presenza, del protagonismo, della protezione di Santa Lucia. Per Dante portatrice della grazia illuminante, in questi quadri lo è degli eventi di luce fisica: vibrante, tagliente, propriamente prodigiosa. E il tema di Santa Lucia, della luce, della vista, variamente si affaccia in questi giorni e in queste due occasioni: il giorno 13, tre giorni dopo l'inaugurazione della mostra di Siracusa, è la festa della Santa, e Siracusa solennemente la celebra; e proprio quel giorno, e appunto quel giorno, le giornate un poco si allungano. «Santa Lucia, un passu di cucciuvia» si dice in Sicilia. Cucciuvia è l'alauda cristata: un uccello poco più grande di un passero. Un piccolo passo della luce, insomma, il primo verso le lunghe giornate della primavera. Si aggiunga che Pietro D'Asaro firmava fieramente le sue tele il «monocolo» o «l'orbo di Racalmuto»: quasi che Santa Lucia – di cui era certamente devoto, se nel suo paese a lei era dedicata una delle più antiche chiese – gli avesse dato facoltà di vedere con un occhio solo e di ritrarre con goduta virtù, quel che agli altri era dato di vedere – soltanto di vedere – con due.

da “Il Corriere della Sera”, 19 dicembre 1984, p. 13.

## *Il ritratto di Pietro Speciale*

(1987)

Militello in Val di Catania è antico, nobile e armonioso paese. È affiorato clamorosamente alla cronaca l'anno scorso, tornatovi Pippo Baudo, che vi è nato, per celebrarvi le sue nozze con Katia Ricciarelli. Per Baudo era, credo, una scelta di sentimento; ma apparve e fu consumata sotto specie di sentimentalismo televisivo, escogitata per i *media* e pienamente arrivata a destinazione. Nessuno, dei tanti inviati a far resoconto dell'avvenimento, seppe o ricordò che la festa per le nozze di Baudo ripeteva e volgarizzava quella che Militello celebrò l'8 maggio del 1604, accogliendo don Francesco Branciforti e donna Giovanna d'Austria: festa di nozze, anche se il matrimonio era stato fastosamente celebrato a Palermo l'anno prima. Ma Militello non poteva rinunciare a festeggiare le nozze quasi reali del suo signore: e tanto più che don Francesco corrispondeva all'affetto dei suoi sudditi con l'abbellire il paese e con l'addurvi copiosissime acque; acque che – promessa puntualmente mantenuta dopo febbrili lavori – da più fontane zampillarono il 28 aprile del 1607: e ancora una ne resta, chiamata della Zizza, bellissima. E sembra inverosimile ci sia stato un tempo, per un paese siciliano, in cui non solo la promessa di dare acqua veniva mantenuta, ma in cui la bellezza, è il caso di dire, faceva nozze con la pubblica utilità: ché oggi ci accontenteremmo di questa o di quella solamente.

Non sappiamo quanto don Francesco amasse quella donna che Filippo II, per ricompensarlo di una grande prova di devozione, gli mandava in moglie: donna Giovanna, figlia del vincitore di Lepanto, aveva, al momento del matrimonio, trentadue anni: età allora considerata alquanto vetusta e che certamente venustà non aggiungeva ai lineamenti asburgici della nipote di Carlo V. Amava, però, don Francesco, le armoniose e splendide costruzioni, le fontane, i libri, la scherma e il gioco degli scacchi. I libri non solo li faceva comprare dovunque in Europa se ne stampassero e ne raccoglieva di rari e di belli, ma fece impiantare a Militello una tipografia che primamente stampò una specie di codice delle leggi e consuetudini che regolavano la vita municipale, che si può considerare come una specie di vagito del diritto pubblico siciliano, e poi altri libri: tra i quali, ricercatissimo da bibliofili e

scacchisti, è *Il gioco degli scacchi di don Pietro Carrera diviso in otto libri*<sup>8</sup>, trattato ancor oggi considerato di grande importanza per la storia degli scacchi e da cui pare venga quella «difesa siciliana» di non poco conto in essa storia e cui pare abbia recentemente fatto ricorso un campione (mi scuso dell'approssimazione con coloro che, come il mio amico Gesualdo Bufalino, di scacchi s'intendono: io queste notizie appunto da Bufalino le ho orecchiate).

Don Pietro Carrera, protetto da donna Giovanna, era cappellano della chiesa di Santa Maria della Stella. In questa chiesa, soppresso il monastero di San Giovanni Battista, fu portato il ritratto in bassorilievo di Pietro Speciale, che del monastero era stato protettore. Ma due secoli corrono tra Pietro Speciale, signore di Calatafimi, e Pietro Carrera, cappellano di Santa Maria e scacchista insigne: quale rapporto dunque tra i due, all'infuori di quello, esilissimo, dato dal fatto che nella chiesa si trova oggi quel ritratto?

È da dire, intanto, che Pietro Speciale era figlio di quel Niccolò Speciale che dal 1423 al 1432, con qualche intermittenza, era stato viceré di Sicilia. Alla sua morte, la moglie, Beatrice Landolina, si era ritirata in quel monastero di Militello: e da ciò la benefica attenzione del figlio e la presenza di quel ritratto, presumibilmente donato alla madre. E benché a chiarissime lettere si legga nel bassorilievo che si tratta di Pietro Speciale, si continua a credere e a dire che è il ritratto del viceré Niccolò Speciale<sup>9</sup>.

In quanto all'artista che lo scolpì, c'è chi fa il nome di Francesco Laurana, chi quello di un Gagini: dalmata, il primo; di una famiglia di scultori ticinesi trapiantati in Sicilia, il secondo. Ma, senza competenza alcuna e soltanto per sensazione, per impressione, io lo direi del Laurana: nulla che ho visto dei Gagini mi porta a credere che questo prodigioso ritratto sia uscito dalla loro officina. La stessa pietra, di un caldo colore ambrato, fa pensare al gusto del Laurana, al suo cercare nel marmo una luce, una tonalità, una ispirazione, un effetto: e si pensi a quel ritratto di Eleonora d'Aragona in cui la luminosità della materia dà il senso di una luminosità interiore, quasi che lo

---

<sup>8</sup> P. Carrera, *Il gioco de gli scacchi*, Boemi editore, Catania 2003 (ristampa anastatica dell'edizione del 1617)

<sup>9</sup> Il *Ritratto di Pietro Speciale* (attualmente conservato nella " Stanza del tesoro " in Santa Maria della Stella) , che già l'Agati ed il Mauceri convincentemente attribuivano a Francesco Laurana, fu studiata anche da Enzo Maganuco, che fu docente di Sciascia durante il periodo universitario messinese nella prima metà degli anni Quaranta.

scalpello avesse scavato ed estratto una forma che c'era già, uno splendore nascosto (si trova nella Galleria Nazionale di Palermo e, in copia di mano dello stesso Laurana, al Louvre).

Il ritratto di Pietro Speciale è, nella suggestiva materia di cui ho tentato di dire, dura e al tempo stesso delicata, delle dimensioni di quell'altro ritratto, in pittura, che la tradizione (oltre a un bel racconto di Vincenzo Consolo) vuole sia di un «ignoto marinaio»: di Antonello da Messina, nel Museo Mandralisca di Cefalù. Ritratto ugualmente prodigioso: da credere abbiano ragione quelli che fanno l'ipotesi sia un autoritratto, lasciato da Antonello ai familiari nel suo partirsi da Messina, come oggi gli emigranti lasciano le loro fotografie. Ritratti, questo di Antonello, questo che diciamo di Laurana, in cui c'è un carattere, una storia – e non soltanto individuale, ma di un'epoca. Ritratti che sono una visione della vita. E come non sappiamo di chi sia quello di Antonello e lo diciamo di un ignoto marinaio, o di un signore, o di sé, potremmo dire – se una chiara dicitura non ce ne desse il nome e i titoli – che quello di Laurana è di un giocatore di scacchi: per la suggestione che ci viene dalla successiva storia di Militello, dal libro degli scacchi di don Pietro Carrera, dall'essere finito il ritratto nella chiesa di Santa Maria della Stella, di cui il Carrera fu cappellano. Un giocatore di scacchi: dentro il più vivo, più pensoso, più accorto umanesimo. Un ritratto, insomma, che vale il viaggio a Militello: come in certe guide si suol dire per qualche ristorante d'eccezione.

da *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 135-137; e recentemente da Adelphi, Milano, 2009, pp. 197-201. [il testo di Sciascia, in realtà è comparso altrove in precedenza, esattamente nel 1987, ma non è stato possibile individuare la fonte precisa]

### ***Quadri come diamanti***<sup>10</sup>

(1988)

Joachim von Sandrart aveva venticinque anni quando a Roma, si trovò a partecipare, con un suo quadro che rappresentava la morte di Seneca, a quella che oggi si direbbe una mostra collettiva: ma insolita come oggi lo sarebbe; e memorabile. Se ne ricorda, infatti, ancora dopo quasi mezzo secolo, scrivendo quell'Accademia tedesca che, nonostante plagi e sfagli, è libro fondamentale per la storia dell'arte, come gli storici dell'arte assicurano.

Era il 10 giugno del 1631, martedì dopo la Pentecoste: festa di Santa Maria di Costantinopoli, patrona a Roma della nazione siculo-catalana, quasi sopravvivenza *in vitro* dell'antico e nefasto dividersi dei baroni siciliani e della fazione catalana. E quell'anno la festa trovava particolare solennità nella processione di dodici quadri, dei più famosi pittori di allora, che si diceva fossero stati acquistati per il re di Spagna: occasione unica, dunque, per ammirarli a Roma, prima che alla volta di Madrid partissero. E che lo si dicesse sembra, stando al Sandrart, certo: solo che gli studiosi glielo mettono in conto, se non di una millanteria, per il fatto che uno dei dodici quadri era suo, di una confusione. Quadri furono realmente acquistati per il re di Spagna, ma tra il 1649 e il 1650: e da Velasquez, nel suo secondo soggiorno a Roma; ma che ne avesse acquistati nel suo primo soggiorno, tra il 1628 e il 1630, sembra agli studiosi notizia inattendibile. E l'inattendibilità si arguisce dal fatto che i quadri del secondo acquisto pervennero a Madrid, mentre non vi arrivarono i dodici che erano stati messi in mostra il 10 giugno del 1631. Il che mi pare non valga molto, a smentire il Sandrart che c'era da parte di chi non c'era – e dopo più di tre secoli. Velasquez, o chi altri ne era incaricato, poteva aver commissionato – su bozzetti che gli artisti gli mostravano o suggerendo i soggetti o addirittura

---

<sup>10</sup> Il presente scritto, in forma di cronachetta, trae spunto da un saggio critico di Jane Costello *The twelve pictures «ordered by Velasquez» and the trial of Valguarnera* (in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», n. 13, 1950, pp. 237-284) che Giuliano Briganti mandò a Sciascia prima del 1988. Il fatto è ricordato dallo scrittore medesimo in una nota di chiusura al racconto, nell'edizione Adelphi del 1989 e della più recente del 2009 (cfr. *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, p. 43; e recentemente nella riedizione Adelphi: *Fatti diversi...*, 2009, p. 65]

chiedendo gli facessero copie di quadri che si trovavano in prestigiose collezioni romane – quei dodici; e andandosene poi da Roma, poteva aver lasciato la faccenda, per ulteriori decisioni e adempimenti, all'ambasciatore di Spagna: che magari aveva altri gusti, altre preferenze; o altro e miglior modo poteva credere che ci fosse di spendere il denaro del suo re. Tanti fatti, insomma, potevano essere accaduti a mandare per aria l'affare. E comunque io sono sempre portato a credere più a chi dentro un avvenimento c'è stato che a chi, accozzando date e dati, a distanza di tempo lo ricostruisce: per quanti inganni della memoria, reticenze ed omissioni ci siano nella testimonianza di chi c'è stato, le tracce essenziali dell'avvenimento resteranno inalterate, la volontà di alterarle (quando volontà c'è) fermandosi al timore di essere smentito dal dilettersi di altri testimoni a mettere nero su bianco riguardo ad avvenimenti pubblici. E del resto il Sandrart non parla di Velasquez: l'affermazione sua che si tende a contraddire è che quei dodici quadri fossero destinati al re di Spagna.

A me non sorge dubbio che quella voce corresse per Roma e che anche il Sandrart ne fosse convinto: credo anzi che mettendo in giro quella voce, e fondando visi come su una credenziale, la manifestazione abbia potuto essere promossa e sia stata solennemente realizzata.

Era arrivato quell'anno a Roma, proveniente dalla Spagna, un gentiluomo siciliano. Lo chiamavano, o si faceva chiamare, Antonio: e con questo nome il Sandrart lo ricorda, anche se, presumibilmente, ne conobbe poi quello vero; che peraltro non sarà stato ignoto ad alcuni, e sussurrato, anche quando come «Antonio siciliano» i più lo conoscevano. Per muoversi nell'ambiente in cui si muoveva, per intrecciare rapporti, per riuscire negli affari cui si dedicava, la sua vera identità aveva bisogno di farla intravedere: Fabrizio Valguarnera dei baroni di Godrano, palermitano.

Le genealogie della nobiltà siciliana sono piuttosto complicate, e a volte, appunto, in ordine alla nobiltà asseverata, alquanto improbabili. Ma quella del ramo Godrano dei Valguarnera, almeno fino a questo Fabrizio, non lo è: e si sarebbe di molto semplificata se, chi si è occupato del caso, non avesse letto «Beltrano» invece che Godrano; errore che portò a uno smarrirsi nel fortissimo albero dell'intera genealogia dei Valguarnera.

Il ramo dei baroni di Godrano (o del Godrano, che allora era soltanto un feudo) ha capo in un Giovanni Guglielmo che sposa Cecilia Bologna. Ne nasce, a quanto pare unico, quel Simone che, dandosi alla poesia, ha lasciato un non ignobile canzoniere di stampo petrarchesco. Da Simone, sposato con Lavinia Cappasanta, nasce il primo Fabrizio, che sposa anche lui una Bologna, Giovanna, mettendo al mondo ben nove figli, quartogenito un Vincenzo: padre del Fabrizio che arriva a Roma nel 1631. Il nonno, «cavaliere assai stimato per le sue virtù», pare sia da considerarsi il fondatore di Godrano paese, allora minuscolo ma in crescita. Fu pretore di Palermo negli anni 1583, '84 e '89 (anno, quest'ultimo, della sua morte): carica suprema, nell'amministrazione della città; e nel 1570 aveva aperto la sua casa a un'Accademia detta dei *Risoluti*, forse in contrapposizione a quella degli *Accesi*: fatale rivalità, se rivalità ci fu, agli *Accesi*, che tre anni dopo si spegnevano.

Morto don Fabrizio, patrimonio e titolo passarono al figlio Annibale. Il Mugnos lo dice «assai liberale» e che «lasciò la sua casa sconfitta», e cioè dissestata. E si può facilmente immaginare la situazione dei fratelli, quando più non potettero contare sulla sua liberalità. Delle quattro sorelle, tre si resero monache; dei fratelli, uno, o da vedovo o da sposato in accordo con la moglie, come spesso in quel secolo accadeva, si fece prete: Mariano di nome; ed è molto probabilmente quello che, a Madrid, era il cappellano di Filippo IV: sotto il cui riparo, è il caso di dire, il figlio di Vincenzo, nipote, aveva creduto di poter far fortuna a Madrid, lasciata a Palermo la moglie. Perché Fabrizio Valguarnera aveva moglie, e certo di buon casato: ed è da credere se ne fosse allontanato acquietandola nella promessa di chiamarla a Madrid, una volta realizzate le speranze che riponeva nel potere dello zio alla corte di Filippo IV. Ma della moglie a Palermo forse non si era dato più pensiero, arrivato a Madrid o poco dopo: e del bel tempo che vi si dava, delle persone che frequentava, è da immaginare lo zio ne avesse avuto un qualche disgusto. Che non abbia tentato di far qualcosa, per questo figlio intelligente ed estravagante di suo fratello Vincenzo, non è credibile: solo che il nipote apparteneva alla razza di quegli avventurieri che un secolo dopo l'Italia prodigherà all'Europa: i Casanova, i Cagliostro. E al



palermitano Cagliostro invincibilmente ci fa pensare don Fabrizio Valguarnera, palermitano.

Tra i trentotto i quarant'anni, aveva certamente «le physique du rôle». Si diceva, oltre che «licenziato» in diritto, matematico ed esperto in «varie sorte de medicine»; ma non gli pareva fosse un mestiere quello di essere «prattico de pitture»: oggi lucroso, e allora cominciava ad esserlo. Gli pareva fosse un diletto connaturato alla sua classe, così come l'intendersi di gioielli, di pietre preziose. Più teneva, pare, a farsi fama di medico: e si vantava di aver guarito Rubens dalla podagra, a Madrid; e doveva esserci del vero.

Arriva a Roma, dunque, non direttamente dalla Spagna, ma dopo un lento attraversamento del sud della Francia, una fermata a Tolosa: per ricerche, dice, relative alla famiglia della madre, che da lì proveniva (il che fa pensare fosse una del Carretto: famiglia cui anche i Valguarnera di altro ramo avevano intrecciato parentele ed eredità, ed era trapianto siciliano ormai antico dei marchesi del Finale) e altri soggiorni a Lione, Genova, Napoli. Ha con sé un certo numero di quadri, di oggetti preziosi, di diamanti. Non molto denaro, pare: ma coi diamanti gli era subito facile averlo. I diamanti erano la sua ricchezza: ma disseminati, come i sassolini della fiaba, nelle soste del viaggio, con ben altro splendore permettevano di seguirne la traccia fino a Roma: dove il più lungo soggiorno, il suo frenetico acquistare quadri da pittori e mercanti pagandoli con poco denaro e più con diamanti, la sua idea di solennizzare la festa di Santa Maria di Costantinopoli con la mostra-processione di quei dodici quadri, rendevano fragilissimo lo schermo di quella vaga identità – Antonio siciliano- dietro il quale aveva tentato di nascondersi. E non andrebbe nemmeno oggi tanto lontano un uomo che, sospettato di essersi impadronito per furto o per frode di un certo numero di pietre preziose, se ne andasse in giro spendendole come denaro contante: nemmeno oggi che, pur meglio funzionando la collaborazione tra le polizie e coi sofisticatissimi strumenti di cui dispongono, lo scompenso del numero, della massa in cui la persona braccata può immergersi, crea difficoltà allora inesistenti. Perché don Fabrizio Valguarnera era appunto sospettato di essere venuto in possesso, commettendo omicidio, di un rilevante numero di diamanti che erano stati rubati a un gruppo di mercanti spagnoli e

fiamminghi. Ma, non fosse per quel tentativo di celare la propria identità, di cui peraltro non si è del tutto sicuri, il suo potrebbe anche essere considerato un comportamento da innocente. Era invece in quel secolo, nel *milieu* ispano-siculo in cui viveva, l'abitudine al privilegio, all'impunità: che soltanto non funzionava più, per i suoi pari, quando da prove o sospetti di congiura erano investiti. Il timore, almeno il più vago, che un mandato di arresto lo inseguisse, a quanto pare non lo sentiva, forse anche perché in quel momento accecato dal possesso di quei diamanti e dalla passione per la pittura che quei diamanti gli consentivano di sfogare al più alto livello di quegli anni. Non aveva capito che una consorte di gioiellieri poteva, per forza di denaro, *corrompere* la giustizia a che seguisse doverosamente il suo corso, cadendo anche su un nobile siciliano fedele al re, ossequente all'Inquisizione, di vasta e influente parentela e con uno zio cappellano di Filippo IV.

I diamanti che i gioiellieri spagnoli e fiamminghi inseguivano, erano stati loro rubati da un giovane portoghese, Manuel Alvarez Carapeto, uomo di fiducia, a quanto pare, di uno di loro. Gli erano stati consegnati da un corriere, che li aveva prelevati a Lisbona da una nave proveniente dalle Indie: e avrebbe dovuto tenerli fin quando tutti i mercanti che li avevano acquistati non fossero arrivati a Madrid per dividerseli. Ma il giovane Manuel scomparve, coi diamanti, un po' prima; lasciando però la moglie a Madrid.

Non sappiamo se l'abusare dell'altrui fiducia fosse, nelle leggi di allora, aggravante di un reato; ma certo rendeva più grave e implacabile la rabbia dei derubati. I quali, già sapendo o allora apprendendo, che don Fabrizio Valguarnera era stato in rapporti col ladro, e continuava ad esserlo con la moglie Giovanna, gli si rivolsero perché si mettesse di mezzo a far render loro i diamanti, e promettendo ricompensa. Don Fabrizio accettò l'incarico: ma ad un certo punto s'involò anche lui, lasciando i mercanti allo scorno, alla disperazione. Ora i ladri da cercare eran due: e i mercanti spesero migliaia di scudi per farne ricerca a Barcellona, Siviglia, Palermo, Messina; e insomma in ogni città dove pareva avessero potuto trovare rifugio. Ma ad un certo punto, si convinsero che era da cercarne uno solo, fondatamente credendo, stante il carattere del personaggio e il diabolico fascino che i

diamanti avrebbero su di lui esercitato, che don Fabrizio si fosse già liberato di Manuel, uccidendolo.

Non fidandosi dell'alacrità e sagacia della polizia, delle polizie, e specialmente nei riguardi di un nobile, e specialmente nei riguardi di un uomo che aveva con sé tanti diamanti da poter trasmettere a sbirri, capitani di giustizia e giudici quella «ispirazione del Diavolo» cui non aveva resistito, i gioiellieri avevano evidentemente fatto ricorso, si direbbe oggi, a degli investigatori privati: che si appoggiavano ai gioiellieri di altre città, cui don Fabrizio doveva presto o tardi rivolgersi per far tagliare i diamanti e montarli, e tenevano d'occhio, di ogni città, o pittori più noti. Rubens era certamente sorvegliato: ma don Fabrizio non solo non lo cercò, ma sembrò persino dimenticarsi di avergli commissionato un quadro che il pittore era ben disposto a dargli. Rubens, con tutto riguardo, da Anversa, gliene fece rimostranza in una lettera del 20 giugno, che arrivò a don Fabrizio proprio quando gli cominciavano i guai: «Mi meraviglio che V.S. non mi habbia dato risposta toccante il soggetto e misure del quadro ch'io sono obligato a fargli de mia mano propria. Io mi ritrovo una adoracione delli magi...»: dal che si può anche dedurre don Fabrizio gli avesse dato un qualche anticipo. E dichiarandoglisi «servitore affettionatissimo», Rubens aggiungeva: «Scrivo questo a caso non sapendo s'ella si trova a Napoli o a Palermo o in altra parte pur spero ch'ella havra buon ricapito sapendo che ghentilhuomini pari suoi sono conosciuti da per tutto»: parole che, per quel che a don Fabrizio stava accadendo, suonano quasi di ironica profezia. E stava accadendogli che, avendo avuto i mercanti segnalazione del suo passaggio da Genova e del suo proseguire per Roma, il suo soggiorno romano, il suo andare per pittori ed orefici, la festa di Santa Maria di Costantinopoli, erano ormai la sua trappola. E molto contribuì a preparargliela il pittore Cornelio de Wael (o de Waell), che pare mediasse i suoi rapporti con Rubens, Van Dyck e altri fiamminghi: «homo da bene, e fidele, et atto de poter scoprire qualche cosa», per come i mercanti lo segnalavano nella loro denuncia e che tutto lascia credere non li abbia delusi.

Fuori delle «nazioni», delle «nazioni» che erano allora l'Italia, le chiese che si possono dire «nazionali» sono da assomigliare alle rappresentanze diplomatiche e a quei circoli che si costituiscono tra gli emigrati («famiglie»

e «fratellanze» denominate oggi tra i siciliani, che – héllas! – sono particolarmente vocati all'aggregazione). Chiese «nazionali» nascevano specialmente nei centri toccati dal commercio: e dei commerci che attraversavano l'Italia si può avere primamente una suggestiva mappa dal *Decameron*. Che ce ne fosse dunque una a Roma, dei siculo-catalani, meraviglia soltanto per il fatto che così avesse nome, quando già il parteggiar catalano si era da tempo spento in Sicilia. Meraviglia, anche, che la chiesa fosse dedicata a Santa Maria di Costantinopoli, che ci pare non godesse in Sicilia di segnalato culto.

Reggeva la chiesa il prete siciliano Matteo Catalano: e può anche darsi che dal suo cognome sia venuto l'equivoco della particolarità catalana aggiuntasi alla «nazionalità» soltanto siciliana; come è possibile il contrario: che reggendo la chiesa siculo-catalana lo si considerasse catalano e così lo si cognominasse. Peraltro, per dar mano alla costruzione della chiesa, costui aveva donato una delle sue case: possibile dunque che con la chiesa lo si identificasse.

A questo prete certamente, arrivando a Roma, don Fabrizio Valguarnera si appoggiò. È facile immaginare che gli raccontò di dover sciogliere un voto a Santa Maria di Costantinopoli col solennizzarne vistosamente la festa annuale, e con una manifestazione eccezionale e memorabile. A riscuoterne la fiducia, gli avrà rivelata la sua vera identità e, tra il dire e il non dire, dosando con una certa accortezza il dire al punto da lasciare intravedere un segreto in quel che non diceva, avrà dato al prete l'impressione che egli fosse venuto a Roma per una qualche missione: che poteva anche essere quella di comprar quadri per il re di Spagna. E questa può essere la spiegazione per cui il prete si fece una ragione di quella specie di mostra, del tutto profana nei soggetti dei dodici quadri, che veniva a intrudersi in una festa religiosa. Manifestazione che non per il livello – che si può dire altissimo e unico – ma per la confusione tra il sacro e il profano, tra il plebeo della festa e la raffinatezza della mostra, si può paragonare a certe iniziative dell'amministrazione capitolina ai giorni nostri.

Allo stesso modo che col prete, crediamo si sarà comportato il Valguarnera coi pittori: lasciando loro intravedere una suprema committenza; e da ciò, in buona fede, il ricordo dell'avvenimento che ne fissò anni dopo il Sandrart:

che di quel che poi capitò a don Fabrizio – che per lui era il siciliano Antonio – soltanto accenna il fatto che finì in carcere.

Certo, c'è da chiedersi il perché di quella mostra che viepiù lo scopriva e lo consegnava alla vendetta dei mercanti e al rigore della legge, dei quadri che aveva acquistato. E, viziati come siamo da quel che anche nel campo dell'arte oggi avviene, nella distorsione reclamistica, pubblicitaria e spesso mistificatoria di ogni fatto che vi si promuove, siamo portati a risponderci che don Fabrizio aveva escogitato un modo abbastanza geniale di valorizzare i suoi quadri, la sua collezione; e forse di inaugurare la sua attività di mercante d'arte. Ma se avesse voluto davvero, e soltanto, sciogliere un voto? Ma un voto, si capisce, in cui era implicita la sua passione per la pittura, il suo gusto di collezionista: passione e gusto che son tutt'uno col piacere di far vedere agli altri quel che si possiede, di suscitare l'ammirazione, e magari l'invidia, di coloro che allo stesso modo sentono la bellezza.

A poco più di un mese dalla festa, il 12 luglio del 1631, don Fabrizio Valguarnera veniva arrestato e tradotto nel carcere di Tordinona. Dalla denuncia presentata dai mercanti il 29 aprile dell'anno prima, era scattato a Madrid un mandato di cattura la cui esecuzione a Roma prefigura una specie di interpolizia ma, per quel che ne è seguito, non sembra obbedisse a norme di estradizione: come se il reato fosse stato consumato a Roma, il caso resta interamente alla giurisdizione romana. Il mandato viene eseguito il giorno stesso che arriva a Madrid: e tanto zelo siamo portati a crederlo eccezionale e forse dovuto all'idea di quelle pietre come, nel *Barbiere*, all'idea di quel metallo l'avvampar di fantasia di Figaro. E infatti, nel verbale di sequestro di tutto quel che si trova nell'alloggio di don Fabrizio – un alloggio che intravediamo vasto e decoroso – alla meticolosità con cui vengono inventariati i quadri nemmeno corrisponde una sommaria elencazione dei preziosi oggetti, delle pietre, che pure ci dovevano essere. Per cui apriamo all'immaginazione: e al sequestro venissero subito ad un patto con l'arrestato: di far scomparire quel residuo «corpo del reato», che doveva essere ingente, a loro pieno o parziale beneficio; col beneficio, per don Fabrizio, di alleggerirgli l'imputazione o addirittura di proscioglierlo. Immaginazione non ardua: che così, direbbe Manzoni, andavano le cose nel

secolo XVII; secolo, come tutti sappiamo, ben diverso di quello in cui abbiamo la ventura di vivere.

I 37 quadri sequestrati venivano inventariati per soggetto e senza i nomi degli autori; di ognuno si dice se grande, mezzano o piccolo; tranne che per i ritratti, che evidentemente si riteneva bastava il dire «mezza figura» per renderne la grandezza: e ci sono ritratti del duca d'Urbino, di monsignor Bembo, di un soldato. Di qualche quadro si accenna una descrizione, ma più attenzione descrittiva è dedicata alle miniature. Nell'insieme, una collezione che oggi occuperebbe un museo e sarebbe meta delle greggi turistiche e scolastiche.

Di ogni quadro, don Fabrizio è in grado di fare la storia, anche di quelli che, per vendita o cambio, non ha più (e tra questi, un trittico-reliquiario di mano del Bruegel il vecchio, «pittore famoso», che si componeva di due marine e una Madonna: venduta la Madonna a un don Roderigo di Tappia, le due marine a un don Giovanni Battista Gotteres; ma due anni prima, a Madrid). E tiene, facendo la storia di alcuni, a far vedere che la sua passione di acquistar quadri non aveva niente a che fare coi diamanti, che non era un modo, come oggi si direbbe, di riciclarli. Ma non poteva negare che, negli ultimi tempi, aveva avuto dei quadri dando in cambio diamanti; anche se a volte con aggiunta di denaro contante. Non poteva negarlo perché i pittori attivi a Roma stavano lì, a dichiararlo; e anche i mercanti. Che erano Ferrante Carlo o di Carlo e Giovan Stefano Roccatagliata, entrambi pagati con diamanti: e dal primo don Fabrizio aveva avuto una Madonna di Ludovico Carracci, «un ritratto dicono del Bembo di mano del Tiziano grande dal mezzo in su del naturale», una Carità forse del Dossi forse del Reni, una Madonna «dicono del Correggio» e altri quadri; e dal secondo pitture del Valentin, del Poussin, di Annibale Carracci.

Dei pittori da cui direttamente aveva acquistato – Giovanni Lanfranco, Nicolas Poussin, Jean Valentin, Alessandro Turchi – il Lanfranco e il Valentin c'erano cascati in pieno, a farsi pagare in diamanti; mentre col Turchi l'affare era rimasto per aria e col Poussin, nonostante il Lanfranco testimoniasse il sentito dire che avesse avuto più diamanti degli altri, tutto era andato per sonanti scudi. E il più affascinato dai diamanti sembra essere stato il Lanfranco, che persino ne aveva donato uno alla moglie, legato in un

anello che per essere «grandotto», da uomo, era stato dalla donna «sperso alla vigna per quanto dice»: e questo «per quanto dice» ci dà alla fantasia. Diffidava il Lanfranco della moglie o aveva nascosto il diamante e metteva le mani avanti nel caso i giudici ordinassero una perquisizione e fosse stato trovato? La condizione dei buoni pittori, e ancor più degli ottimi (che ancor oggi son valutati ottimi), non era allora per nulla grama: compravano vigne, come il Lanfranco che una ne aveva pagata coi diamanti di don Fabrizio; compravano quadri di altri pittori e pezzi di antiquariato classico; potevano anche permettersi, per le mogli e le amanti, diamanti e rubini. E basti ricordare che Giovan Francesco Barbieri detto il Guercino, poteva chiudere – per sé e per il fratello Paolo Antonio – il bilancio dell’anno 1629 con la somma di 986 scudi di entrata e di 493 spesi «in mantenimento della casa e famiglia»: che, in rapporto ai tempi, è un avanzo qual può averlo oggi un pittore di fama internazionale. Per come lo descrivevano gli atti, don Fabrizio era un uomo sui trentotto anni, media statura, faccia piena, colorito roseo, barba castana, lunghi baffi; vestiva di taffetà marezzato, corpetto di damasco azzurro con merletti, calze di seta nera, scarpe di camoscio nero con nastri neri, mantello nero intessuto alla spagnola di lana e seta, cappello di feltro nero: e sembra uscire dal quadro di uno dei suoi pittori. Naturalmente, si mostrò sorpreso dell’arresto. I diamanti dei mercanti spagnoli? Sì, qualcosa ne sapeva. Ma quelli che aveva scambiato con quadri, che in due riprese aveva impegnato dall’ebreo Isaac Tedesco, che gli restavano montati in anelli dentro una scatola di velluto rosso, erano suoi, di legittimo possesso, avendoli acquistati da un vecchio spagnolo di cui soltanto poteva dire che vestiva di verde e abitava in via Frattina. Solo che il vecchio spagnolo da Roma era scomparso. Altro diamante, insieme a rubini e smeraldi, aveva comprato prima a Livorno; e un altro diamante, di ventisei carati, glielo aveva affidato un principe di Napoli: forse perché glielo facesse tagliare. A parte il vecchio spagnolo, per il resto, dai riscontri che se ne cercarono, anche se non diceva tutta la verità, non pare che del tutto mentisse. Si diletta e intendeva di pietre preziose: ma, disse, come se ne può diletta ed intendere uno del suo rango, non per mestiere. Allo stesso modo che per la pittura, non essendo pittore. Si protestava, per l’acquisto dei quadri, «gentiluomo e non mercante»: ma in effetti, da quando aveva

lasciato Palermo portando con sé alcuni quadri e vendendoli a Madrid, altro non aveva fatto che comprare e vendere; e a Ferrante di Carlo aveva detto che i quadri che comprava a Roma sarebbero finiti a Palermo, nella casa di un principe suo parente.

Ma se nell'udienza preliminare, nel declinare la propria identità e nel definire il proprio modo di vivere, don Fabrizio aveva potuto mantenere un atteggiamento da signore, entrando nel merito dell'imputazione la sua figura prendeva un che di picaresco, caricandosi anche di una complicità nel furto dei diamanti più lunga ed intrinseca di quanto la stessa accusa dei mercanti dicesse. Il sospetto, insomma, che fosse stato lui a istigare Manuel al furto e a progettare l'itinerario della fuga è per noi, sui tratti del processo che conosciamo, piuttosto forte: e doveva così essere per i mercanti, anche se nella denuncia, cautamente, non lo manifestavano.

A Madrid, era andato un giorno a comprare del velluto per un vestito; e in quel negozio, presentata dal mercante come sorella, aveva conosciuto donna Giovanna de Silva, a quel momento nubile. Successivamente, donna Giovanna aveva avuto bisogno di lui come medico. Ne nacque un'amicizia che durò oltre il matrimonio di lei con il giovane Manuel, e anzi si rafforzò col prestito di trecento scudi che don Fabrizio fece alla giovane coppia.

Nel 1629, Manuel scappò a Granada: con i diamanti grezzi, che erano migliaia. Nelle lettere che gli mandava, aveva dapprima negato il furto; ma lo aveva poi ammesso, bisognoso com'era di aver consiglio. E don Fabrizio gliene fu generoso: che andasse in Francia con i diamanti, che lo informasse dei luoghi in cui si nascondeva; e intanto, poiché a quanto pare i mercanti già gli si erano rivolti, don Fabrizio avrebbe trattato. Per prender tempo o per alzare il prezzo della restituzione? Per prender tempo, a quanto capirono i mercanti: che una notte gli prepararono un agguato, uscendo lui dalla casa di donna Giovanna. Scampato all'agguato, capito che ormai i mercanti non si fidavano più di lui come intermediario e lo consideravano complice, don Fabrizio si nascose dapprima in casa di un prete palermitano e lasciò poi Madrid, alla volta di Bayonne dove Manuel aveva trovato rifugio. Da lì, nel marzo del 1630, impresero a vagare per la Francia e l'Italia: nell'autunno giungendo a Roma. Per tutto il viaggio, Manuel aveva sperperato i diamanti «alla gagliarda», tutto spendendo in «vestiti e puttane». DI donna Giovanna



rimasta a Madrid, nessuna preoccupazione: né del marito né dell'amante (poiché, per quell'uscir di notte dalla sua casa, che don Fabrizio ne fosse l'amante non pare si possa dubitare). La preoccupazione di don Fabrizio era per quei diamanti che se ne andavano: e certo lui vi attingeva piuttosto largamente per i suoi quadri, ma se fossero rimasti tutti nelle sue mani...E racconta che tentazioni del demonio lo assalivano: di uccidere o di fare uccidere Manuel. E una notte fu così forte la tentazione che si rivolse alla Madonna pregandola di togliergliela; e tra veglia e sonno, in una specie di delirio tra tentazione e preghiera, ecco che sentì una voce di donna ammonirlo; sicché del tutto svegliandosi, abbracciò Manuel che gli dormiva vicino. E costui improvvisamente svegliandosi e chiedendo cosa mai fosse successo ne ebbe un «niente» in risposta e forse credette don Fabrizio stesse sognando: e invece in quel momento, vincendo la tentazione di ucciderlo, don Fabrizio stava offrendo la vita e i diamanti di Manuel Alvarez Carapeto alla Madonna di Costantinopoli. Si trovavano a Genova, in una casa al Lazzaretto: da dove la voce ammonitrice della Madonna gli era sembrato venisse; ad era il 9 giugno, martedì, vigilia della festa di quella di Costantinopoli, alla quale aveva familiare devozione. E fece anche voto di digiunare sempre il giorno della festa e di far dire una messa ogni martedì. Quando, nell'autunno, arrivarono a Roma, Manuel sempre sperperando diamanti e don Fabrizio, ormai acquietata la tentazione di ucciderlo, soffrendone, cominciò a far opera di persuasione a che Manuel tornasse in Spagna a restituire i diamanti che gli restavano. Con quali argomenti riuscisse a convincerlo, non sappiamo e non riusciamo a indovinare: ché in effetti, e Manuel non poteva essere sprovveduto a tal punto da non saperlo, sarebbe stato un consegnarsi alla forca, ridotta la refurtiva a quel che era ridotta. Ma Manuel si convinse: e così, un giorno di gennaio, all'Hostaria di Ripa Grande, col nome di don Francesco di Secca, cavaliere palermitano, fu consegnato a un corriere spagnolo. Manuel aveva con sé, ancora, tredici sacchetti di diamanti: quanto bastava perché il demonio riuscisse col corriere spagnolo in quella tentazione che don Fabrizio, con l'aiuto della Madonna di Costantinopoli, era riuscito a fugare – se, a nostra volta, siamo tentati di credere al racconto di don Fabrizio. Comunque, il fatto è che Manuel – di cui, tranne una lettera da Genova che a quanto pare non fu

trovata tra le sue carte, don Fabrizio non seppe più nulla – a Madrid non tornò.

Di una sola cosa si può esser certi: della devozione di Fabrizio Valguarnera alla Madonna di Costantinopoli e del voto che, in aggiunta ai digiuni e alle messe di cui dice, solennemente a lei sciolse nella festa romana. Ma è difficile liberarci dal sospetto che quando dice di avere offerto alla Madonna la vita di Manuel non voglia ambigualmente, senza aperto mentire, dire che gliel'ha offerta uccidendolo, per aver tutti quei diamanti cui attingere per far solenne la festa romana della Madonna: ambiguo, tortuoso, di tortuose e ambigue reversibilità, ricatti e riscatti, può arrivare ad essere il cattolicesimo; e specialmente poteva arrivare ad essere in quel secolo. Così com'è difficile liberarci dal sospetto che quei tredici sacchetti di diamanti grezzi, sbirri e giudici romani li avessero trovati nell'abitazione di don Fabrizio e su essi stabilito un patto. E ad avvalorare il sospetto: «Die 2 Januarij 1632. Questa mattina è morto quel D. Fabrizio Valguarnera che si trovava prigioniero in Tordinona per la causa del furto delli diamanti, dopo essere stato ammalato di febbre molti giorni». Il morire di veleno, nelle carceri italiane, è di antica tradizione: come non sospettare che sbirri e giudici vi abbiano anche in quel caso ricorso?

da “Nuovi Argomenti”, 1988, febbraio, numero speciale, pp. 6-13. [poi ripubblicato in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 30-43; e recentemente nella riedizione Adelphi: *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 45-65]

*L'ingegnosa Noto*

(s.d.)

La barocca Noto risorta dalle rovine è scenario ideale alla commedia. E in questa suggestione, vagando per le strade di Noto nel mattino che dilaga d'araldico azzurro e d'oro, pensiamo sia stata proprio una grande occasione mancata che una città come questa, e nel settecento - non abbia avuto il suo Goldoni: un Goldoni magari più corposo e sanguigno, più traboccante di comicità e di erotismo; e con gravi rovesci di malinconia. Goldoni non poteva nascere che a Venezia... Ma Brancati è nato a pochi chilometri da Noto, aveva nel sangue la commedia di cui la nostra fantasia si accende camminando per queste strade: la sua commedia, il suo Settecento. Dalle rovine del terremoto è sorta questa bellissima città da commedia. Sarà nostro difetto o stortura: ma di una città, al primo incontro, l'essenza ci si configura sotto la specie del genere letterario. Le città che fanno romanzo. Le città che assumono tragedia. Le città da commedia - come Noto. E questa città da commedia, così splendida e musicale, la dobbiamo a un terremoto<sup>11</sup>. Ma chi furono gli architetti di Noto? Purtroppo di loro ci resta un nudo

---

<sup>11</sup> L'11 gennaio del 1693 la città, allora nel suo pieno splendore, fu distrutta dal terremoto del Val di Noto, in cui morirono circa mille persone. Subito dopo il terribile evento Giuseppe Lanza duca di Camastra, nominato Vicario generale per la ricostruzione del Val di Noto, stabilì di ricostruire la città in altro sito 8 km più a valle, sul declivio del monte Meti. Nel piano di costruzione della città intervennero diverse personalità, indicate dai documenti e dalla tradizione: dall'ingegnere militare olandese Carlos de Grunenbergh, al matematico netino Giovanni Battista Landolina, al gesuita fra' Angelo Italia, all'architetto militare Giuseppe Formenti; ma, al di là del piano urbanistico, è da tenere presente che la città attuale è il risultato dell'opera di numerosi architetti (Rosario Gagliardi, Paolo Labisi, Vincenzo Sinatra, Antonio Mazza), capimastri e scalpellini, che, durante tutto il XVIII secolo, realizzano questo eccezionale ambiente urbanistico.

elenco, e non sappiamo quanto probabile: Domenico Landolina<sup>12</sup>, Francesco Paolo Labisi, Antonio Mazza, Filippo Sortino, Rosario Gagliardi, Antonio Di Mauro, Giacomo Nicolaci. Noto aveva già dato i natali ad un architetto famoso come Matteo Carnilivari («magnifico innovatore nell'architettura del gotico catalaneggiante al rinascimento siciliano» - dice una lapide posta all'ingresso del palazzo municipale): ed è da presumere sia rimasta sempre viva nel luogo una tradizione di buona architettura. Ma, allo stato degli studi, l'architettura della città appare come dovuta ad una improvvisa fioritura d'ingegni: ad una sorta di Rinascimento locale, materiale ed artistico, meravigliosamente esploso sulle rovine del terremoto. Forse a questa straordinaria fioritura d'ingegni, la città deve la settecentesca denominazione di ingegnosa - che oggi possiamo accettare nella ambivalente significazione pratica (da ingegneri) e poetica (l'ingegnoso hidalgo don Chisciotte). Ma il settecento era un'epoca così felice da poter riunire nell'espressione ingegnosa i due significati. E pare che nelle cose e nei pensieri agiscano magici richiami: perché, mentre attraversiamo la campagna di Noto e pensiamo allo sventurato matrimonio di Mariannina Coffa, l'amico che ci accompagna dice che, qualche anno addietro, era stato tentato a trasferirsi da queste parti: per un matrimonio che una zia monaca gli proponeva, una dote di mandorleti e agrumeti accompagnata da una ragazza nè bella nè brutta - una «faccia da moglie», come dicono i nostri contadini. Ci sono tutti gli ingredienti: la zia monaca, il nipote da mettere a posto, la ragazza di buona famiglia da accettare, come dicono gli industriali del film, a scatola chiusa. Decisamente, qui c'è aria da commedia. Chi sa a quale zia monaca Mariannina deve il suo matrimonio col benestante ragusano Giorgio Marana! Tutto sommato, non siamo molto commossi dalla sua storia d'amore. Venendo da Siracusa, si entra in Noto attraverso un piccolo arco di trionfo; di gusto ottocentesco, con in cima una torretta quadrata, un'aquila (o un pellicano?) e un levriero. Dopo pochi passi, specialmente se il giorno volge alla contr'ora (che sarebbe l'ora del

---

<sup>12</sup> Non conosciamo la fonte da cui Sciascia trasse i nomi degli architetti che ricostruirono Noto dopo il terremoto del 1693. Non è chiaro se Domenico Landolina (1688-1764), giurista avvocato fiscale di Palermo nel 1739, consultore e presidente della Suprema Giunta di Sicilia presso il Re di Napoli nel 1760, e Duca di S. Donato. Scrisse parecchi trattati di diritto, reperibili oggi presso la Bib. Naz. di Palermo.

pomeriggio in cui le strade sono deserte e la cruda luce ha già presentimento della sera), abbiamo l'illusione di essere entrati in una finta prospettiva, quasi avessimo valicato il limite tra una prospettiva reale e una prospettiva dipinta. Può darsi che questa sensazione non avremmo avuto senza prima aver letto le acutissime pagine che Cesare Brandi ha dedicato alla città<sup>13</sup>: ma tutto in questo mondo è cultura, e nel nostro occhio confluiscono migliaia di occhi che prima di noi hanno visto. E ci sentiamo presi in una dimensione incantata, come avessimo acquistata una possibilità di muoverci, una velocità, inconsueta e pure naturale. Brandi paragona questa sensazione a quella che danno i *tapis-roulants*<sup>14</sup>. La mobilità pare sia della strada, insomma, e non nostra. E senza sorpresa, presi come siamo da questa prospettiva favola, ecco aprirsi la piazza del Duomo: una gradinata larghissima e alta, la facciata della chiesa di San Corrado che pare «dilatata come in uno specchio concavo»<sup>15</sup>. Dall'alto della gradinata, ecco di fronte il palazzo del Comune: originariamente ad un solo piano, oggi con una sopraelevazione che sarebbe meglio non fare, anche se una certa discrezione ha guidato gli innovatori. Nella sua forma primitiva, doveva essere uno dei più deliziosi palazzetti del mondo: e basta tagliar via, da una fotografia, la sopraelevazione, per averne l'effetto. La piazza, dominata dalla Cattedrale e chiusa nel lato opposto dal Municipio, comprende un complesso di edifici come il palazzo Landolina, il palazzo Vescovile, la chiesa del Salvatore: e ciascuno da solo potrebbe arricchire una piazza. Più avanti, la chiesa del Collegio e l'edificio del liceo-ginnasio (certo un vecchio convento), il teatro comunale (ottocento ma graziosamente assimilato), la chiesa di San Domenico la cui facciata sembra una convessa contrazione di quella del Duomo. Ma tra San Corrado e San Domenico, sulla destra, si apre altra incantevole prospettiva: la via Nicolaci, col palazzo omonimo (o di Villadorata), armoniosamente chiusa da una chiesa. I grandi mensoloni scolpiti che sostengono gli ampi balconi, cavallucci, meduse come cherubini

---

<sup>13</sup> C. Brandi, *Itinerario architettonico* (II). Noto. *Via dei Crociferi. La piazza di Gualtieri. Bruges*, «L'Immagine», 12, marzo-aprile 1949, pp. 165-179. (riedito con il titolo *Un giardino di Pietra* in *Atti del Simposio sull'architettura di Noto*, Noto, 13-20 novembre 1977, a cura di C. Fianchino, Siracusa, ETP Stampa, 1979, pp. 77-88; con il titolo *Noto in Sicilia mia*, Palermo, Sellerio 1989, pp. 79-88; e 1992; 2003)

<sup>14</sup> *Ibid.*

<sup>15</sup> *Ibid.*

(o cherubini come meduse) e mostri, hanno come uno slancio verso l'altro lato della strada: per cui tutta la strada sembra obbedire al loro slancio, congiungersi, trovare unità di musica. Pensiamo a Le Corbusier: «Quando una costruzione canta è architettura»<sup>16</sup>. Ecco un intero paese che canta - con le sue strade, i suoi palazzi, le sue chiese, i suoi alberi. E il suo mare: un mare che va chiamato, come nelle antiche mappe, Mar d'Africa.

[Testo non datato, edito postumo nel 1992: cfr. AA.VV., *Noto, Noto*, Associazione culturale "Alcide De Gasperi", 1992, pp. 4-5.]

### ***Le pulizie di Malraux***

(1964)

Sono tornato a Parigi dopo otto anni: otto anni in cui la Francia ne ha viste di belle (cioè di brutte). Ma niente mi pare sia cambiato, sostanzialmente, da allora; come allora vi si respira libertà. La Francia ha fatto centosettanta anni fa una rivoluzione: ma l'ha fatta proprio bene. Una rivoluzione che non è stata, nel mondo moderno, la prima: ma sarebbe il caso di dire che resta la migliore e vuol altro che un De Gaulle per scardinare le strutture. Di cambiato c'è soltanto il colore dei palazzi, degli edifici storici: chè André Malraux<sup>17</sup>, ministro degli Affari Culturali, ha deciso di farne ripulire le facciate. E bisogna dire che chi ha gridato indignazione e scandalo contro questa decisione, ha torto netto. Storicizzare la polvere, la fuliggine, la muffa che il tempo ha accumulato sugli edifici è una balordaggine. Più

---

<sup>16</sup> Le Corbusier, *Vers une architecture* (1923), cfr. Le Corbusier, *Verso un'architettura*, a cura di P. Cerri, P. Nicolin, Milano, Longanesi, 1979, pp. 34-54

<sup>17</sup> André Malraux (Parigi 1901 - Créteil 1976), politico tra i più sensibili del Novecento ai beni culturali, collezionista e fine scrittore d'arte, già allievo della scuola di Lingue orientali, nel 1922 partecipò a scavi archeologici. Collaborò attivamente alla vita letteraria ed artistica del suo secolo, pur impegnandosi politicamente prima in Estremo Oriente, poi accanto ai re- pubblicani durante la guerra di Spagna e nella resistenza francese. Fece parte nel 1945 del governo del generale de Gaulle. Dal 1958 al 1969, fu ministro degli Affari Culturali. Condusse, in questo arco temporale, un'ambiziosa politica di prestigio, promuovendo grandi mostre, fondando in provincia case della cultura, facendo intraprendere grandi lavori al Louvre e a Fontainebleau, incoraggiando la creatività artistica e le nuove tendenze dell'arte contemporanea. Fu anche collezionista di opere d'arte, possedeva diverse opere dello scultore siciliano Emilio Greco, come noto amatissimo da Sciascia.

storicistico è ritrovare il colore originario della pietra, riportarne alla luce il tono chiaro e caldo. E sarebbe un esempio da seguire da noi, nelle nostre città: ripulire chiese e palazzi, e magari dare una mano di scuro all'altare della patria e a qualche altro recente monumento.

da "L'Ora", 12 dicembre 1964.

### ***Meraviglioso architetto Gaudì***

(1966)

Mi piacerebbe fare tutto un discorso su Gaudì, l'architetto della Sagrada Familia, del parco Güell. Dieci anni fa, quando sono venuto per la prima volta a Barcellona, non ne conoscevo nemmeno il nome: camminavo per il paseo de Gracia, e improvvisamente mi sono trovato di fronte alla casa Milà.

Dieci anni fa ho avuto soltanto il piacere della scoperta, il senso di trovarmi di fronte all'opera di un genio. Oggi sono in grado di potere analizzare le mie sensazioni, di trovare rapporti e rispondenze, di collocare questo grande architetto nella storia della sua arte e del suo tempo (grazie, soprattutto, alle tre o quattro monografie che ho letto in questi anni). Ma qui mi preme fermare due impressioni. La prima riguarda l'uso del ferro battuto, i capricci e le fantasie cui Gaudì lo piega specialmente nelle ringhiere dei balconi; e mi pare provenga dalla tradizione di attaccare alle ringhiere, nelle case di Barcellona e un po' anche in quelle di Madrid, quegli intrecci di foglie di palma e le palme stesse, della domenica che precede la Pasqua. La seconda riguarda l'uso delle ceramiche a colori, particolarmente nel parco Güell: in cui ritrovo il giuoco infantile della ricerca e disposizione decorativa dei cocci di vecchi piatti, un giuoco che oggi i ragazzi non fanno più ma cui un tempo tutti, nell'estate, in campagna, ci dedicavamo con passione. I cocci erano chiamati «lisciari» nell'agrigentino, «granapiatti» nel nisseno: e non sono mai riuscito ad accertare da dove provenga il primo termine (a meno che non venga appunto dallo spagnolo «lijar», far rilucere, forbire); mentre il secondo, denaro-piatti, dice dell'uso di scambiare i cocci tra i ragazzi,

quasi come moneta. E ritrovare in Gaudì questi due elementi di tradizione e di memoria, della Spagna come della Sicilia, è un fatto che mi commuove.

da "L'Ora", 20 agosto 1966

***Parigi vale ancora una messa***

(1966)

Non c'è persona, da Roma in giù più scopertamente, da Roma in su più discretamente, che sentendo che venite da Parigi o che ci andate non faccia un malizioso ammicco di intesa e non alluda ai piaceri di cui siete reduci o cui vi darete. Persone, anche, che a Parigi vanno frequentemente: e sanno bene che molte ore delle loro giornate parigine scorrono di solito nell'albergo Lutezia, in lunghe conversazioni con gli italiani di Parigi che si lamentano di Parigi; e quando ne escono, non fanno che spostare la loro conversazione a un caffè del boulevard Saint Germain, di Montmartre o di Montparnasse. Ma basta allontanarsene, ed ecco che il mito erotico di Parigi torna a risplendere: una Parigi che non esiste più e che forse non è mai esistita. (E della città vista in dimensione erotica, eroticamente vissuta da un italiano, abbiamo uno spietato ragguaglio, forse non abbastanza conosciuto e capito, in un libro di Mario Tobino). Per me, poi, Parigi è tutta in un triangolo che sta tra le rue de Bourgogne, il Louvre e il Lussemburgo: e questo triangolo credo di conoscere ormai ogni strada. Raramente ne sconfino. Mi è capitato l'altro giorno: mi sono ridotto, stanchissimo, fino alla chiesa di San Rocco; e mi sono guardato bene dall'entrarvi, ricordando che appunto a San Rocco; e mi sono guardato bene dall'entrarvi, ricordando che appunto a San Rocco il Manzoni era cascato dalla sella del volterianesimo come Paolo sulla strada di Damasco. (E se Manzoni non fosse entrato a San Rocco?) Di domenica pomeriggio, invece, sono entrato senza preoccupazione a Saint Germain des Près: a sentir messa. Il monumento di Picasso a Guillaume Apollinaire, dentro il sagrato, mi rendeva libero da quell'apprensione che mi aveva fermato davanti a San Rocco. Immaginate un po' il nostro parroco, vescovo o cardinale alla



proposta di collocare, dentro il cancello del sagrato, un monumento a un poeta autore di versi come questi: «Tu l'ignores ma vierge à ton corps sont neuf portes / j'en connais sept et deux me sont celées..Huitième porte de la grande beauté... Neuvième porte plus mystérieuse encore..» e così via. Farebbero salti di indignazione da toccare la cupola delle loro chiese. E invece il parroco o prevosto o abate che sia di Saint Germain probabilmente è fiero di quella statua di Picasso, dedicata a un poeta erotico, editore di letteratura erotica, che è stata collocata dentro l'antico sagrato. Comunque: invece che andare a sedere ai Deux Magots, davanti alla tazza di caffè che il cameriere, riconoscendovi italiano, vi assicura fatto all'italiana, ma con un sogghigno che altro non promette che il solito disgustoso beveraggio, ho preferito sentire messa a Saint Germain; e così, riposando, mi sono ripassato un po' di cattolicesimo francese, da Port Royal a Teilhard de Chardin. Il quale Teilhard de Chardin dice il professor Besterman, discendeva in linea collaterale da Voltaire: e forse questo filo genealogico è da intendere in più aperto e profondo senso. Nel senso per cui ascoltare messa a Saint Germain non è la stessa cosa che ascoltarla a San Pietro.

da "L'Ora", 26 marzo, 1966.

### ***La chiave di tutto***

### ***Un patrimonio di civiltà scompare in Sicilia***

(1970)

L'Italia è certamente nel mondo – e non da ora – il paese che detiene incontestato primato per l'incuria, l'abbandono, la sistematica distruzione e alienazione di monumenti e opere d'arte. Ma tra le regioni d'Italia ad alimentare un tale primato indubbiamente la Sicilia tocca il più alto indice: e per la quantità e la qualità delle cose che vanno in rovina e più o meno dolosamente scompaiono, e per il sistema, di un'efficienza e di una tenacia che diremmo stupende se impiegate per miglior causa, con cui distruzioni e

disparizioni vengono perpetrate<sup>18</sup>. E il bello è che ciò accade, in Sicilia, in Italia, in violazione di leggi tutt'altro che vaghe, e anzi di precisa formulazione e di una fiscalità che può anche parere eccessiva (e giorni addietro uno straniero che accompagnavamo nel giro della Palermo antica ci diceva che da lontano aveva invidiato la legislazione italiana per la protezione dei monumenti e opere d'arte, ma da vicino non più: chè le cose gli pareva andassero come nel suo paese, dove non ci sono leggi in materia; e forse anche peggio). Ma si sa che in Italia tutto è contemplato dalle leggi: solo che al termine «contemplazione» bisogna dare senso di inattività e passività, come di uno specchio in cui trascorrono senza lasciar traccia le scaltre evasioni, i sapienti raggiri, gli insolenti soprusi del potere politico e degli interessi creati. Ma è fin troppo evidente che i mali nazionali, le carenze, le remore, in Sicilia si raddoppiano, si esaltano, arrivano ad estremi di esasperazione e di virulenza. In questo senso la Sicilia è, come voleva Goethe, la chiave di tutto: chi vuol farsi un giudizio dell'Italia deve cominciare dalla Sicilia. Non ci sono infingimenti. Non ci sono mimetizzazioni. Ogni cosa è, nella sua negatività, chiara, ferma, brutale. Un muro contro cui potete battere la proverbiale quartana o la testa. A piacer vostro. E sempre, ovviamente, con lo stesso risultato. Ma per andare al concreto: in nessun'altra regione d'Italia, crediamo, un movimento di opinione, qualificato anche se ristretto, diretto a salvare certe opere e a scongiurarne altre, incontrerebbe un silenzio più ostinato e sprezzante da parte di coloro che avrebbero il dovere di tenerne conto anche soltanto formalmente. E ci limitiamo a due casi davvero esemplari: la Zisa e la piazza del Voto. Un antico monumento da salvare; un nuovo monumento, di insultante bruttezza, che bisognava non concepire, non fare e, sciaguratamente fatto, cancellare. Ma la Zisa continua ad andare in rovina, mentre la piazza del Voto stà lì sconciamente, a dispetto e a vergogna di una città che non la voleva e non la vuole (e non la vuole, scriveva Cesare Brandi, nemmeno il mare: che se ne vergogna e ritrae). Sono due casi che

---

<sup>18</sup> Emerge qui la denuncia dell'intellettuale racalmutese nei confronti della politica dei beni culturali in Sicilia, come già in altre occasioni, si ricordi la storia dello scialbo dei graffiti degli inquisiti di Palazzo Steri, o la scarsa prontezza nel terremoto del 1969 a Gibellina e anche il caso della Piazza del Voto costruita negli anni Sessanta presso il Foro Italico a Palermo.

purtroppo appartengono a tutta una catena di distruzioni, di devastazioni, di deturpazioni effettuate più o meno volontariamente, più o meno gratuitamente, ma sempre con una indifferenza che si direbbe sublime ad ogni segnalazione o protesta. E magari si riesce a capire perché sia stata concessa, e difesa con assoluta omertà, la piazza del Voto; ma non capiremo mai perché non si tenta di salvare quel che ancora resta della Zisa, dello Steri, delle terme di Cefalà Diana, della villa Palagonia. Non pare esista una questione di fondi, che ci sono e anzi, a quanto si dice, restano burocraticamente sospesi e vaganti. E dunque? Si tratta, come dice Elio Tocco nella sua «Guida alla Sicilia che scompare», di una «precisa volontà», di una «lunga e spietata guerriglia ingaggiata dalla nostra società contro la cultura»? Al di là dei fatti di evidente speculazione, si è davvero tentati di pensarlo. Perché, nei termini della speculazione, è comprensibile che si distruggano i villini liberty di via Libertà per far sorgere al loro posto gli alveari delle nuove case; ma non è credibile che il disegno speculativo dei padroni della città arrivi ad includere come edificabili le aree della Zisa e dello Steri. La buona volontà non manca: ma perché questi monumenti rovinino al punto da essere sottratti alla ipoteca di bene pubblico ci vorrà almeno un secolo ancora. Gli articoli qui raccolti, tutti pubblicati dalla rivista «Il Mediterraneo» della Camera di Commerci di Palermo tra il 1967 e il 1969, sono un esempio di quel battere la testa contro il muro di cui dicevamo: nessuno di questi articoli ha procovato apprezzabile reazione. Lo stato dei monumenti in atto è quello che gli articoli descrivono. E nel frattempo il furto, perpetrato con estrema facilità, della «Natività» del Caravaggio che si trovava nell'Oratorio di San Lorenzo, ha allargato il problema dall'incuria alla incustodia. Che è in fondo la stessa cosa, e pone la stessa domanda: se opere d'arte e testimonianze di passate civiltà siano nel nostro paese importanti come le leggi e gli atteggiamenti retorici vogliono far credere, o se non siano invece un gravame, un intralcio, di cui una classe dirigente tanto profondamente ignorante quanto vorace voglia al più presto, e con ogni mezzo, liberarsi.

da [Presentazione], in *Un patrimonio di civiltà scompare in Sicilia*, scritti di L. Sciascia et al., Palermo, Arti Grafiche, 1970, s.n.p.

### ***Libro siciliano***

(1972)

Tra il 1858 e il 1864 Gioacchino Di Marzo pubblicava a Palermo i quattro volumi dell'opera *Delle belle arti in Sicilia dai Normanni sino alla fine del secolo XIV*. Era il primo lavoro di una certa mole e di un certo impegno inteso a dare un ragguaglio delle opere d'arte esistenti in Sicilia non nei termini della catalogazione e descrizione, ma nell'articolazione del processo storico-culturale in cui le espressioni dell'arte avevano avuto rigoglio o decadenza. Il primo, e, tutto sommato, il solo: anche se oggi, ovviamente, è da leggere o consultare con molta precauzione.

L'idea era venuta al Di Marzo mentre lavorava alla traduzione e all'aggiornamento del *Lessico topografico siculo* di Vito Amico: opera oggi ricercatissima, indispensabile a chi voglia occuparsi di cose siciliane. I due grossi volumi uscirono che il Di Marzo era appena sedicenne: e sembra incredibile che un ragazzo abbia potuto imprendere e portare a fine con tanta pazienza e scrupolo un'opera che ai giorni nostri richiederebbe un lungo lavoro di gruppo, l'intervento finanziario di un qualche ente pubblico e molto probabilmente finirebbe con l'istituzionalizzarsi sia in senso accademico che burocratico. Comunque, il *Dizionario topografico della Sicilia di Vito Amico, tradotto dal latino ed annotato da Gioacchino Di Marzo, chierico distinto della Real Cappella Palatina*, era pronto, e ottimamente stampato per di più, nel 1856: e già il giovane studioso si dava ad organizzare in un preciso disegno tutti quegli elementi che nel *Dizionario* si disperdevano nelle storie dei singoli paesi, «a raddensar la materia che le arti siciliane riguarda, e condurre la storia dall'età dei normanni sino ai giorni presenti» (chè in effetti va oltre il XIV secolo fissato nel titolo, e involge anche – con giudizio ovviamente negativo – il periodo barocco).

In una nota introduttiva il Di Marzo dichiara l'origine e il fine del suo lavoro: «Mentre occupavami delle note al *Lessico topografico siculo* di Vito Amico, mi fu d'uopo di considerar la Sicilia, questa più volte madre di civiltà, in tutti i suoi vanti, in tutte le sue glorie. E forte io stupiva nel vederne oscura la fama nelle arti del bello sin dopo le classiche epoche di Grecia e di Roma; mentre essa, dominando qui i musulmani, vide progredire

meravigliosamente ogni maniera d'arte; indi sotto i normanni precedette l'Italia nello sviluppo dell'arte ortodossa; e ne sestodecimo secolo spinse la sua scuola di scultura al rango quasi di quelle di Toscana e di Venezia. Parte per inimicizia di fortuna, parte per trascuranza di noi stessi, o per traviamiento dalle sane idee, pochissimo han detto di tanta virtù i nostri, gli stranieri han taciuto. Ma percorrendo per poco le diverse parti dell'isola, tanti e tali artistici tesori si rinvencono dell'età moderne, che lasciarle ancora in oblio reputerei delitto».

Ora che la Sicilia è stata madre di civiltà piuttosto che figlia, è soltanto una iperbole, un'accensione retorica: e il Di Marzo stesso, di fatto, la corregge nel corso del suo lungo studio. Ammesso che si possa parlare di una civiltà siciliana (poiché una civiltà non può lungamente coesistere, senza neutralizzarle o trasformarle in effetti opposti alla loro origine e natura, con forme e fenomeni di inciviltà), questa appunto risulta dalla compenetrazione e fusione di civiltà diverse: in sovrastruttura, al vertice. Un vertice fluttuante, una sovrastruttura che non copre una struttura. La pagina che Denis Mack Smith, nella sua *Storia della Sicilia medievale e moderna*, dedica al regno di Ruggero, si può considerare in questo senso una esatta sintesi e, come schema, suscettibile di essere applicata ai momenti più vivaci della storia culturale dell'Isola. «La Sicilia di Ruggero e dei suoi due successori fu soprattutto un grande punto di incontro di culture. Vesti bizantine erano ricamate con iscrizioni arabe e indossate da potentati anglo-normanni. Edifici del tipo della basilica latina erano sormontati da cupole greche e tappezzati internamente da sontuosi mosaici, mentre artigiani arabi progettavano le decorazioni per le chiese cristiane scegliendo soggetti tratti da temi esoterici della mitologia persiana. A Palermo si scrivevano ancora libri tanto in greco quanto in arabo. Le lingue usate a corte erano il francese e il latino, e i costumi feudali occidentali prevalevano nella classe dei baroni; ma le arti e le scienze, come il cerimoniale di corte e la tecnica amministrativa, sembravano far parte di un mondo completamente diverso, ed apparentemente Ruggero preferiva la conversazione dei colti saraceni a quella dei monaci cristiani....Con l'emigrare di molti membri delle classi colte arabe, e con il fatto che i greci furono progressivamente assorbiti, divenne chiaro che queste tradizioni culturali si erano mescolate senza però

mai completamente fondersi. In una certa misura, anzi, esse poggiavano su persone che non erano native dell'isola. Tra il 1150 e il 1160 si vedevano già i segni di una progressiva diminuzione della tolleranza religiosa che permetteva questa mescolanza di stili. L'arte arabo-normanna era la creazione artificiale di un despotismo illuminato, non una vera compenetrazione vitale di per se stessa.... La mancanza di una vera sintesi rendeva questa cultura vulnerabile e transitoria.....». E già Rosario Assunto, nel suo fondamentale lavoro su *La critica d'arte nel pensiero medievale*, aveva parlato di un programma politico dei re normanni a «glorificare esteticamente l'istituto monarchico», di un intento «consapevolmente perseguito sul piano politico, di creare una forma visibile attraverso la quale la monarchia nata da un colpo di mano potesse mettere salde radici nell'animo di popolazioni delle quali quei re non intendevano violentare la diversità di origine e persino la lingua e di religione: preoccupandosi piuttosto di unificare tale diversità in una espressione artistica della potenza sovrana, nella quale ciascuno di questi elementi diversi riconoscesse se stesso». Ma c'è da dire che l'intento politico fu precariamente raggiunto più con le minoranze in soggezione che con la prevalente popolazione cristiana: la quale nelle grandi e splendide chiese edificate dai re normanni vide invece la forma visibile di altra monarchia, quella divina; e disse portate sulla terra da un volo d'angeli quelle chiese, o nate da un portento, da un sogno, da un suggerimento divino. E così sarà per ogni cosa bella connessa alla fede cristiana: e tutte le statue venute dall'officina dei Gagini agli altari delle chiese siciliane avranno leggenda di un rinvenimento miracoloso (in una grotta, dietro un muro) o di un prodigioso arrivo per mare o su un carro tirato da buoi cui segue, irremovibile alla lettera, la decisione della divinità rappresentata nel simulacro di eleggere a residenza un determinato luogo. «I buoi si fermano in un dato luogo, né v'è modo né forza, per aizzarli che si faccia, di rimuoverli da più oltre. Lì vuol rimanere la sacra immagine, e lì si costruisce una chiesa che deve accoglierla; lì verranno pellegrinando gli infermi, i bisognosi, gli afflitti devoti. Il sito corrisponde ad un poggio, ad una collina, alla sommità di un monte, quasi tra il cielo e la terra, donde la voce di chi prega giunga più direttamente ai celesti, dove non la turbi la spensieratezza

de' soliti gaudenti» (Pitrè). Probabilmente, le statue arrivavano davvero su un vascello ai paesi di mare e ai paesi interni su carri tirati da buoi: e si fermavano dove dovevano fermarsi (a meno che, come si può dedurre da qualche leggenda, un signore prepotente o una popolazione invasata, non le fermassero prima che arrivassero al committente, ma pagandole vantaggiosamente, come le stesse leggende affermano; e non doveva poi essere un gran problema per gli artefici, dediti com'erano a una produzione di serie). In quanto alle cose belle che non avevano niente a che fare con la fede – un palazzo, un giardino – il sospetto che fossero abitate da diavoli o che comunque nascondessero maligne essenze nasceva piuttosto facilmente. L'ideale estetico del popolo siciliano, quale si può estrarre da tradizioni, leggende, fiabe, canti, è alquanto sorprendente: la bellezza è assolutamente inutile in natura se non è legata a un fatto produttivo immediato, e belle sono dette infatti le cose che altrove si dicono buone; è emanazione divina o diabolica nell'arte se legata, rispettivamente, alla religione o a una qualsiasi forma di potere politico o economico. La bellezza vera non va mai disgiunta dalla commestibilità o deve risvegliare istinti in tal senso: sicchè una donna bella, se di schietta e fine bellezza *si può bere in un bicchier d'acqua*, trasparente e refrigerante come acqua; se di bellezza piena e abbondante, colorita, è una cassata. Ciò non impediva allo stesso popolo di inventare e ripetere per proprio conto, a parte, cedendo alla malinconia o esornando l'ozio, per mafia (direbbe il Pitrè che alla parola attributiva un prevalente significato estetico: mafioso il bel cavallo e mafiosi i bei finimenti) o per devozione, immagini delle fede ed emblemi dell'inutile bellezza.

Ma tant'è che l'inutile bellezza ancora vigoreggia in Sicilia, quasi vegetazione che erompe da una terra bruciata: e in questo *libro siciliano*, come in un *hortus* degli antichi botanici, se ne raccolgono alcune esemplari visioni e motivi.

da G. Bellafiore, Vincenzo Tusa et al., *Libro siciliano*, Flaccovio, Palermo 1972, pp. 7-10

## ***Palermo felicissima***

(1973)

Licenziando, nei primi del '44, quel suo straordinario libro su Milano che s'intitola *Ascolto il tuo cuore, città*, Alberto Savinio scriveva: «Nell'estate del 1943 questo libro era per essere licenziato alle stampe, quando i bombardamenti di agosto mutarono la faccia di Milano. Per effetto di quel terribile mutamento, questo libro – questo “ritratto di città” ha acquistato purtroppo un valore impreveduto. È il ritratto di Milano “di prima”. È Milano quale nessuno rivedrà mai più. Tale la sorte fatidica dei ritratti e quella perché molti *temono* il ritratto».

La Milano di cui Savinio aveva fatto il ritratto, di cui aveva ascoltato il cuore, era quella che dagli anni di Stendhal arrivava ai suoi: una città stendhaliana nonostante i grattacieli, le invadenti sigle commerciali, la Fiera Campionaria; una città in cui a Savinio è possibile incontrare quella civiltà chiusa, cioè «conchiusa e perfetta», che pure era finita nel 1914, e non incontrare invece il fascismo. Tra il 1940 e il 1943, camminando a Milano per 358 pagine, guardandola e ricordandola (con la propria memoria e quella di Stendhal, di Manzoni e di altri che l'amarono), a Savinio è possibile questo miracolo: di relegare il fascismo, che a Milano era nato, nella più assoluta invisibilità. Mirabile esempio di una indifferenza cui, e non soltanto nei riguardi del fascismo, inutilmente aspiriamo. Ma fermiamoci alla «sorte fatidica dei ritratti», e cioè alle ragioni per cui «molti *temono* il ritratto». Una volta fatto il ritratto, Savinio vuol dire, il soggetto è votato al rischio di mutare o di scomparire: e da ciò il superstizioso timore, da parte di molti, negli anni in cui Savinio scriveva e fino ad oggi in certe immobili plaghe contadine, a farsi fotografare; poiché farsi fotografare significa dare la possibilità ad altri di *possederci*, di condurre sulla nostra immagine operazioni suscettibili di trasferirsi magicamente al nostro corpo: e così le fattucchiere mediano vendetta dalla sedotta al seduttore, dal derubato al ladro, dall'oppresso al prepotente. Ma i ritratti di cui intende Savinio non sono riproduzioni di immagini: vanno ben oltre – al cuore, come il suo di Milano. E trasferita in un simile ritratto, fermata, una realtà può mutare o scomparire – e muta, e scompare. Perché bisogna anche dire,



al di fuori della dimensione saviniana (che oggi più facilmente si può denominare borgesiana, stante la moda in cui è venuto Borges e a spessa ignoranza che permane nei riguardi di Savinio), che la sollecitazione al ritratto sempre proviene da una più o meno avvertita coscienza della precarietà.

Palermo, la Palermo in cui era possibile cogliere qualche riverbero o reliquia di quella che Savinio chiama «civiltà chiusa» - di prima del '14 e fino ai bombardamenti del '43 - è scomparsa invece senza lo sdoppiamento e la concausa di un ritratto, senza lasciare di sé immagine e cuore in un libro che si possa paragonare a quello di Savino su Milano. Ci sono soltanto delle fotografie, e non molte per di più. Non uno scrittore che abbia saputo, in un secolo, ascoltare il cuore di questa città; e non un pittore, tra tanti che ce n'erano, che riesca oggi a dirci più del fotografo loro contemporaneo (soltanto Bruno Caruso, oggi, ne cristallizza qualche memoria degli anni trenta). E ci viene un dubbio, che svolgiamo nel ricordo di un aneddoto. Quando il giudice domandò a Caserio, che aveva ucciso Carnot: «Il presidente in quel momento vi guardava, il suo sguardo non fermò la vostra mano omicida?», Caserio placidamente rispose: «Il presidente non aveva sguardo». Ecco: Palermo ha avuto un cuore? O, per uscire dalla suggestione saviniana: Palermo è stata mai una città?

Potremmo anche rispondere, senza pensarci due volte: sì è troppo creduta una città, perché lo fosse davvero; troppo ha tenuto alto l'orgoglio, l'albagia, il disprezzo verso le altre città del regno (parliamo del regno di Sicilia), verso l'altra ed effettiva capitale che era Napoli, verso i paesi e la campagna, perché veramente ci fosse in lei il cuore, il motore, la funzione di una città. Ancora pochi anni addietro, lo ricordiamo, chi veniva da altra città siciliana, e peggio se da un paese, era «regnicolo» e «piedincretati»: quasi in minorità giuridica, oltre che sociale e culturale; e con la vergognosa gleba attaccata alle suole. Si dirà che similmente altre città capitali, Roma come Parigi, distinguevano e trattavano i forestieri, i nuovi arrivati, gli appena inurbati; ma a Palermo c'era qualcosa di più e di peggio: la presunzione che la città nutrisse, propriamente nutrisse, il regno; che dalla città venisse elargito sostentamento a tutte le altre città e paesi e campagne, ricevendone i morsi avvelenati dell'ingratitude, del tradimento. Il fatto che tutte le rendite si

concentrassero a Palermo, accendendo il lusso e il capriccio delle duemila famiglie feudatarie, e che nel resto della Sicilia regnasse la miseria più nera, dava al palermitano la presunzione che quella ricchezza andasse da loro agli altri, a permettere una squallida sopravvivenza, e non che fosse invece prodotta da coloro cui appena restava quel tanto che permetteva di sopravvivere. Singolare presunzione, e forse unica: e trovava emblematica raffigurazione nell'immagine di un re, Palermo, al cui seno un serpe, il resto dell'isola, si sveglia per succhiare e avvelenare (raffigurazione che certo viene dalla favola del serpe intirizzito che il viandante raccoglie e si mette al petto; e una volta che si riscalda il serpe lo morde).

Del disprezzo della città capitale, i «regnicoli» si vendicavano non vedendola. Forne non deliberatamente, ch     facile immaginare sfiorassero le stupende cose che c'erano, e ancora ci sono, in preda a preoccupazioni burocratiche o giudiziarie; cos   come Antonio Baldini, il venerd   santo del 1928, si accosta ai monumenti palermitani senza vederli, in apprensione per la moglie partita in idrovolante.

Ma tant'  che nessun ricordo, a parte il Grand Hotel et des Palmes e la pasticceria di Gul , il «regnicolo» di condizione riportava di Palermo; e mirabile invece di Monreale, al punto da farne, proverbialmente, la meta pi  importante del venire a Palermo en touriste (non disgiunta allora dal *tour* l'aspirazione all'istruzione se non alla cultura): «cu va a Palermu e 'un vidi Murriali, sceccu va e sceccu torna» - chi va a Palermo e non vede Monreale, asino va e asino torna. E questo fa parte dei nostri ricordi. Pi  in l  nel passato, c'  da credere i siciliani non avessero diverso atteggiamento nei riguardi della citt  capitale, e che vi arrivassero guardinghi e diffidenti, non disposti a distrarsi nell'ammirazione, e anzi studiatamente comportandosi con indifferenza di fronte ad ogni cosa bella e per loro nuova; mentre lo straniero, il continentale che si avventurava in un viaggio in Sicilia, si sentiva come in obbligo di vedere anche Palermo, e la vedeva resistendo alla tentazione dei dintorni: sempre pi  forte di quella della citt  coi suoi monumenti e le sue istituzioni. E assolto l'obbligo, pi  in fretta che si poteva, eccolo infatti a trascorrere le sue ore nei giardini periferici, nelle ville, nei paesi vicini. Si sente, nei viaggiatori continentali che hanno lasciato resoconti o diari del loro *tour* siciliano, che non fosse stato per

l'obbligo del *reportage* (avanti lettera) o comunque della completezza d'informazione sul paese visitato, avrebbero fissato del loro soggiorno a Palermo soltanto delle sensazioni; come Bruno Barilli del suo – piuttosto lungo – in una imprecisata primavera degli anni venti:

Abitavo ai *Quattro canti*, quarto piano, d'un palazzo dove c'era albergo. Lassù, le stelle piccole, o grandi come focacce, si strofinavano a me, passando basse gremite, e m'impolveravano tutto col loro zafferano lucente come l'oro. Palermo ai miei piedi avvampava d'effluvi stupefacenti. L'etere, che hanno i boschetti di mandarini, veniva su a soffocarmi. La città dormiva lunatica, e sognava bianca, nera e mansueta, sotto questo cielo di deserto. Un deserto dove si muovevano lenti e attoniti i leoni. Eran, quelle, notti leonine. Dal crine fosforescente. Scampanellio celeste; attrito crepitante delle Pleiadi. Ansioso cielo che toglieva il respiro, ma centuplicava la vita.

Come nelle antiche carte geografiche sull'Africa ignota si scriveva «hic sunt leones», nella carta d'Italia di Bruno Barilli (quel suo libro sull'Italia che s'intitolava *Lo stivale*) Palermo è una città-deserto in cui si muovono «lenti e attoniti» i leoni della fosforescente criniera. Le sensazioni sono diventati simboli. Il deserto, i leoni. E forse avrà operato suggestivamente, in Barilli, la dicitura dell'autobus numero uno (allora tram): «Oreto-Leoni». Da un fiume che non c'è più, disseccato, ingoiato dal deserto, ai leoni che al crepitio delle Pleiadi si svegliano, ma trasognati, ma stupefatti, non mai come quelli di Sergej Michailovič Ejzenštejn nella *Corazzata Potëmkin*. Ma si sono mai svegliati altrimenti che trasognati e stupefatti, altrimenti che notturni, i leoni di questa città-deserto che è Palermo?

I punti di vista su Palermo, quelli che di solito si affidano alla macchina fotografica per le cartoline «Palermo – Panorama della città», sono principalmente due: dal monte Pellegrino (che molti, e anche Barilli, chiamano San Pellegrino, coinvolgendovi il gusto o il disgusto della magnesia e dell'acqua gasata) e da Monreale. Dal monte Pellegrino, e precisamente dall'incredibile castello Utveglio (nato come albergo e ridotto oggi a supporto, in tempi elettorali, di una luminosa dicitura propagandistica), la città appare più che informe amorfa, quasi che le case

lievitassero e profilassero inarrestabilmente, una biancastra fungaia che tutto invade e cancella. In questa massa invadente, la vecchia città è un punto grigiastro, che appare di diversa materia e consistenza: e ci si può anche arrendere all'immagine baudelairiana che quel punto ormai quasi sommerso indichi una decomposizione organica da cui si è generata l'enorme e insana efflorescenza della città nuova. Da Monreale, tutto appare diverso: c'è una lunga e dritta via che dal piede del *mons regalis* arriva al mare, una via solenne e inalterabile ai cui lati, e più sul sinistro e sinistramente, è nata una città che continuamente e senza disegno si allarga e cresce. Ma non ci importa niente, guardando da quel punto, della città: siamo ipnotizzati, come certi animali quando davanti ai loro occhi si traccia col gesso una striscia, da quella lunga e dritta via, da quel corso che un arco, un tempo porta, divide in due denominazioni: corso Calatafimi, corso Vittorio Emanuele. Soltanto questa via conta, soltanto questa via è *Palermo*. Ma ci sono ragioni, oltre quelle visuali, del condizionamento e dell'illusione ottica, di quella specie di ipnosi che stabilisce la linea dritta, per affermare che Palermo è tutta in quella via, che Palermo si percorre tutta o si svolge in quel *tapis roulant* che dal mare sale al barocco ingresso della normanna Monreale?

Intanto – guardando da Monreale e dicendo che la via viene dal mare a Monreale e non da Monreale al mare – abbiamo contraddetto la nostra situazione fisica, il nostro punto di vista. Quel che sappiamo è più forte di quel che vediamo. E quel che sappiamo è che questa è una via tracciata da chi è arrivato e non da chi già c'era. È la via non autoctona del potere. Partiva da una fortezza e arrivava al palazzo del potere. Partiva da una fortezza e arrivava al palazzo del re (e quando andò oltre, fino a Monreale, fu per realizzare un sogno del potere: la sua diretta discendenza da Dio). E il suo nome fu, per tanti secoli, quello della fortezza: il Cassaro (alcazar, al-Qasr). E tra la fortezza e il palazzo reale, lungo una prospettiva che Idrisi diceva splendida, ed è, i poteri, i potenti, le giurisdizioni, i privilegi, i privilegiati si guarderanno, si spieranno, si soccorreranno, si insedieranno e si insedieranno, si celebreranno. E «cassariote» saranno le prostitute, «cassarioti» l'ozioso deambulare.

Il barone Georges Eugène Haussman, cui Parigi ha dedicato uno dei grandi boulevards da lui concepiti e realizzati, ha avuto qui lontani e ignoti

precursori. L'ideale urbanistico della strada dritta s'appartiene all'ordine estetico e all'ordine pubblico: e sia il Cassaro che i boulevards sono stati visti, prima che nell'armonia e nello splendore prospettico, sul filo di mira delle balestre e dei moschetti, delle spingarde, dei mortai. Spazzare una barricata o una folla da una strada dritta è più facile che spazzarle da una strada tortuosa. Assicurandosi di una strada dritta (o, come nel caso del prefetto di Napoleone III, di tante strade dritte), il potere trionfava doppiamente: nella bellezza e nella forza.

Una sola strada dritta bastava a Palermo ad accogliere e proteggere tutti i poteri, tutti i potenti: il Tribunale dell'Inquisizione e l'Arcivescovado, il re o il viceré, il senato civico, i grandi monasteri e le grandi famiglie. Fino a pochi anni addietro, partendo dal mare e andando oltre Porta Nuova, lungo il Cassaro ribattezzato coi nomi della prima battaglia vinta da Garibaldi e del re per cui la vinse, si potevano elencare: i Tribunali, l'Archivio di Stato, il Municipio, l'Arcivescovado, la Questura, la Legione Carabinieri, il Provveditorato agli Studi, la sede dell'Assemblea Regionale e del Governo, il Comando Regione Militare, la caserma di un reggimento di fanteria... Hanno avuto negli ultimi anni trasloco i Tribunali e il Provveditorato agli Studi: ma nel palazzo dello Steri, che fu dell'Inquisizione e poi dei Tribunali, andrà il Rettorato dell'Università. Se si aggiunge che anche la Federazione Fascista aveva sede tra i Quattro Canti e l'Arcivescovado, e se non ricordiamo male di fronte al Carlo V che giura costituzioni e privilegi della città, gittato in bronzo da Scipione Li Volsi<sup>19</sup>, siamo al completo. La linea retta è sempre stata a Palermo la distanza più breve tra tutti i punti del potere.

Abbiamo fin qui voluto dire, per converso, che una città è data dai rapporti di penetrazione o di contrasto (o insieme di penetrazione e contrasto) tra le classi, i ceti, le categorie; dal flusso e riflusso economico tra essa città e la campagna; dai commerci col territorio di cui è centro; dalla cultura che, in forza di quei rapporti, di quell'osmosi economica, di quei commerci, vi si cristallizza (e usiamo il termine nel senso di *risultato di un processo*);

---

<sup>19</sup> Sulla famiglia Li Volsi e in particolare sulla statua di Carlo V cfr. A. Pettineo, P. Ragonese, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Palermo 2007, pp. 149-150.

mentre a Palermo tutto si è svolto ed è cresciuto – e si svolge e cresce – in forza, cioè in debolezza, di un potere che ha guardato soltanto se stesso perdendo così, in sé come nella concrezione umana che intorno gli si moltiplicava, ogni effettualità e funzione – facendosi insomma astratto. E per essere più chiari, apriamo un dizionario alla voce *città*: «Centro di vita sociale avente considerevole importanza economica, politica, culturale tanto da far convergere su di sé gli interessi del territorio circostante, e caratterizzato dal concentramento di un complesso di costruzioni di vario genere, con spazi liberi, adatto a soddisfare le esigenze di abitazione e di circolazione ed organizzato in modo da consentire lo svolgimento delle molteplici attività umane e l'espletamento dei servizi propri di una collettività di notevole consistenza numerica». Si attaglia a Palermo, una simile definizione? Se non in campanilistico furore o in interessata malafede, nessuno crediamo possa affermarlo.

Bela Balazs<sup>20</sup>, concorrendo a una sistemazione di una estetica del cinema, non sappiamo ormai quanto attendibilmente, diceva che come nel teatro si conviene «questa scena rappresenta un bosco», nel cinema la convenzione va un grado più oltre: «questo bosco rappresenta la scena di un bosco». Così, a nostra impressione e giudizio, Palermo è città: «questa città rappresenta la scena di una città».

Quando Vitaliano Brancati, trentenne, viene per la prima volta a Palermo e scopre che se i suoi giorni fossero stati contati fino al 5 maggio del 1938 egli si sarebbe presentato a Dio ignorando che la sua isola sostiene una così grande e vera città, avrebbe avuto un'attenuante in più – oltre a quella di essere «un siciliano della costa orientale» - mettendo un aggettivo in meno o sostituendolo. Senz'altro grande, senz'altro bella – ma non vera. Fosse stata vera, anche un siciliano come lui, della costa orientale, non ne avrebbe potuto ignorare la grandezza, vivendo per trent'anni in Sicilia. E poco più avanti, nella stessa lettera al direttore del settimanale «Omnibus», ecco che il sospetto della non-verità di Palermo, dell'irrealtà, dell'astrazione, si insinua in lui:

---

<sup>20</sup> Béla Balázs (Szeged, 4 agosto 1884 – Budapest, 17 maggio 1949) è stato un poeta, scrittore, regista e sceneggiatore ungherese.

«Palermo è situata in una insenatura della costa nordoccidentale, non fra i monti e il mare, ma dietro monti che bagnano il piede del mare. Questa muraglia non è continua né larga: ampie finestre la interrompono formando cischeduna una spiaggia. Il sole sorge, fra i monti, dal mare e declina, fra i monti, nel mare. Al tramonto, i raggi del sole passano tra le montagne, colpendo Palermo nel più irregolare dei modi. La luce salta interi quartieri, che rimangono in una penombra turchina, e accende gruppi di case nei punti più disparati. La scena è molto singolare. Si vedono cupole, terrazze, tetti completamente privi di luce e, sotto questi, file di case basse illuminate fortemente. Raggi sottili vanno a pescare chi una finestra, chi un cane che si morde la coda, minutissimi particolari che, per essere illuminati nel mezzo di un quadro oscuro, si rendono visibili anche a grande distanza...Da questa porta sono entrati in Sicilia gli arabi, i cavilli, le sottigliezze, l'io e il non io, la malinconia e i musaici. Le sottigliezze e la malinconia sono andate a finire parte ad Agrigento, nella testa di Luigi Pirandello, parte a Castelvetro, nella testa di Giovanni Gentile...Se un giorno si farà la “controdanza dei bell'ingegni”, e gli uomini dell'occidente andranno a unire le palme con quelli dell'oriente, nel centro della Sicilia avverrà l'incontro degli esseri più strani e diversi...Non credo che la letteratura abbia molti artisti palermitani. I pochi che passano per tali, sono nati dall'equivoco, in cui cadono sovente i debili filosofi, di credersi forti poeti». E parla anche dell'astrattezza dei tanti pittori, che pure dipingono «cose», e del «particolare ribollimento» degli uomini politici.

La porta. «Da questa porta...» La città, insomma, come una porta che non ha mai impedito a nessuno di entrare né di fuggire. Una porta come nelle scenografie dei *Sei personaggi* o della *Piccola città* di Thornton Wilder.

A don Bernardino Cardines, duca di Maqueda, che fu viceré di Sicilia dal 1° aprile del 1598 al 16 dicembre del 1601, giorno in cui morì di peste (pare per essersi troppo avidamente gettato a frugare nel bottino di una nave corsara da lui amata), questa città-porta, questa città – strada dritta, questa città-non città, non andava a genio. Perciò «fece la nova strada chiamata Macheda, denominata dal titolo del suo Ducato, simile a quella del Cassaro, formando ambedue una lunga Croce, onde da questo sacro santo segno fosse perpetuamente la Città custodita. Ond'ella vien divisa in quattro parti, che

chiamansi volgarmente Quartieri, ogn'un de' quali forma una separata Città. Fu la prima apertura di detta Strada Macheda a' 24 di Luglio dell'anno 1600, alla quale diede principio lo stesso Viceré, dando il primo colpo con un martello d'argento alla prima pietra; la quale strada comincia dalla porta pure detta Macheda fino all'altra di Vicari».

*Principio sì giolivo ben conduce*, come dice il Boiardo. Due strade dritte per formare una croce da cui «fosse perpetuamente la città custodita». E amen.

Lungo questa strada nuova, il cui nome nessuno poi pronunciò come correttamente suggeriva don Vincenzo Auria scrivendo Macheda, ma liquefacendo invece la sillaba centrale: Macqueda; lungo questa strada nuova sorsero i palazzi della nobiltà, ormai irresistibilmente vocata a dirsi palermitana, e ad esserlo: nette le suole del più piccolo grumo di gleba, non più «regnicola» ma cittadina. E a questo punto si imporrebbe un discorso sulla nobiltà siciliana, classe privilegiata e, con rare eccezioni, mai dirigente. Ma basti accennare alla sua mobilità, al suo continuo ricambio, al suo riprodursi senza continuità: al punto che già quando il duca di Maqueda la chiamava a inurbarsi picchiando il martello di argento sulla prima pietra della nuova strada, il cavalier Vincenzo di Giovanni poteva teorizzare «che se uno, facendo officio vile, o sia di vil condizione, volendosi nobilitare per nobilitar la famiglia, si levasse dal vile esercizio, trattandosi da nobile con cavalli, servidori ed altri esercizi di nobile, e volesse pretendere esser nobile con il mezzo già detto, non lo sarebbe; né anco esso sarà il principio della sua nobiltà per contar le generazioni; ma lo sarà il figlio, mantenendosi...La ragione è quella del vino, che, passando un anno, si dice vecchio». Vero è che adduce l'autorità del trattato *De nobilitate* di Bartolo, ma non sappiamo quanto attendibilmente; e comunque vuol dire che di una simile teoria la società dentro cui viveva sentiva il bisogno, e che tanti potevano dirsi nobili a similitudine del vino che si dice vecchio dopo un anno.

Questo riprodursi senza continuità sarà carattere preminente della classe nobiliare siciliano fino a tutto il secolo XIX; e si capisce come tale classe abbia potuto ingoiare e dissolvere la borghesia appena nascente. E ne abbiamo l'esempio più netto, più paradigmatico, nei Florio: il cui slancio è



finito, si può dire, in quel «manutenendosi» cui il cavalier di Giovanni affida il principio del nobilitar la famiglia nel computo delle generazioni.

«Manutenendosi», dunque, la nascente borghesia palermitana prolungò uno degli assi della croce nella via Ruggero Settimo, nella via della Libertà. Ancora una lunga strada dritta. Ma era appena finita che già coloro che l'avevano fatta non potevano più «manutenerla» e «manutenersi». E la mafia degli orti, dislagando la città negli orti, colpì col piombo quelle pietre che il duca di Maqueda avrebbe battuto col martello d'argento.

[Testo], in *Palermo felicissima*, testi di L. Sciascia, R. La Duca, Il Punto, Palermo, 1973.

### **Su Villa Palagonia a Bagheria**

(1977)

«Salvatore Gravina e Cottone, principe di Palagonia, tien sua casena, ch'è una delle magnatizie ella contrada detta della Bagaria. Il fu principe di Palagonia, Ferdinando Francesco Gravina, cavaliere del Toson d'oro, ne fe' la fabbrica verso i primi del secolo XVIII; ed oggi essa è molto in fama pel numero prodigioso di statue, che vi sorgono, non meno che pel superbo villeresco stradone, che vi conduce. Le statue, che son di marmi e pietre rustiche, formano tutte un ammasso di sconessioni e confusione, comechè fra loro diverse, e tutte raccolte da' rifiuti delle chiese e case cittadinesche. Lo stradone indi può dirsi viale delle stravaganze e cianfrusaglie, perché le piramidi, ossia teatrini di simulacri, che vengono in due file a formarlo, non rappresentano altro che personaggi buffoni, pigmei, mostri ed animali di novella invenzione. Per volere del fu principe di Palagonia, Ferdinando giuniore Gravina ed Agliata, nipote del sullodato fondatore, vennero aggiunte le dette opere, ossia aborti di bizzarra e folle fantasia; e spese appunto detto signore per tale impresa presso a centomila scudi, giacchè non si saziava mai di acquistare e far lavorare di sì stravaganti ed orride figure. Fu egli invaso cotanto da questa frenesia, secondo il suo pensare, che arrivò a dire di avere avuto egli al mondo l'abilità di dar supplimento alla creazione

degli animali, lasciata imperfetta da Domineddio. Non pertanto bisogna confessare che il primo aspetto del tutto di questa villa, che spira in vero magnificenza, non lascia di sorprendere chicchessia. Ma poscia, a voler quietamente osservarla di parte in parte, giunge essa a sconcertare i più sani cervelli. Il tutto in sostanza è sogno di un febbricitante; il tutto è favola, e il tutto oggetto di sganasciar dalle risa. Quid rides? De te fabula narratur. In tutto però per tai malori ha bisogno di medico la magnificenza». Così il marchese di Villabianca. E bisogna dire che tra tutti i contemporanei di don Ferdinando Gravina giuniore, tra tutti coloro che videro la villa Palagonia nel punto più alto della sua realizzazione (poichè la realizzazione di una simile opere poteva soltanto fermarsi con la morte di colui che l'aveva concepita, e mai dunque avrebbe trovato un compimento, una conclusione); tra tutti il marchese di Villabianca è il più intelligente. La stessa ottava che Giovanni Meli dedicò alla villa, la cui eco sembra si rifletta nella pagina del marchese, è piuttosto generica:

Giovi guardau da la sua reggia immenza  
La bella villa di la Bagaria,  
Unni l'arti mpetrisci eterna e addenza  
l'aborti di bizzarra fantasia.  
Viju, dissi, la mia nzufficienza,  
Mostri n'escogitai quantu putia,  
Ma duvi terminanu la mia putenza,  
Dda stissu incuminciau Palagonia

«Giove guardò dalla sua reggia immensa / la bella villa di Bagheria, / dove l'arte impietrisce eterna e addensa / aborti di bizzarra fantasia. / Vedo, disse, la mia insufficienza, / mostri ne escogitai quanto potei, / ma dove finì la mia potenza, / da quel punto cominciò Palagonia».

Dove le parole di Giove sono, secondo la testimonianza del marchese, quelle che don Ferdinando arrivava a dire; nè si può far gran conto dell'aggettivo «bella», indubbiamente pronunciato senza consapevolezza, per così dire, estetica, ma come per complimento, convenzionalmente (e del resto Meli lascerà inedito un suo più sentito apprezzamento sul principe di

Palagonia, immaginando Dio che si vede comparire davanti l'anima del principe, e non sa che farsene, e se la sbatte «in quella parte ove non è che luca»). Il brivido d'inquietudine, l'incrinatura di spavento che il Villabianca sente di fronte a i mostri, Brydone e Bartels, Arnolfini e Swineburne e Houel non l'avvertirono nemmeno. E non parliamo di Goethe, che più di ogni altro poteva e meno di ogni altro doveva sentirlo. Vero è che contraddicendo alla premessa («Abbiamo sciupata tutta la giornata d'oggi dietro alle pazzie del principe di Palagonia... Infatti, con tutto l'amore per la verità, colui che voglia render conto dell'assurdo, si trova in grande imbarazzo: solo a volerne dare un'idea, vi annette troppa importanza; mentre in fondo non si tratta che di un nulla, che pretende di essere qualcosa») egli si dilunga per cinque o sei pagine a descrivere la villa; ma con un distacco e un disprezzo mai minimamente toccati dall'inquietudine. Colpisce, nella pagina del Villabianca, quel finale movimento mimico, teatrale, che poi troveremo nell'Ispettore di Gogol', per cui dal riso, che nasce dall'orrore oggettivato in forme di reperto clinico che assumono ritmo decorativo, bruscamente si passa alla soggettività, all'introspezione, all'esame di coscienza. «Di che ridete? Di voi stessi ridete», dice Gogol' agli spettatori che stanno ridendo della sorte di quei notabili che erano riusciti a corrompere il falso ispettore e apprendono che è appena arrivato quello vero. «Di che ridi? - dice il marchese a se stesso, a Goethe, a noi. - Questi mostri raccontano la tua favola». Ma non non saremmo più capaci di ridere di fronte ai mostri di Palagonia. Abbiamo bevuto in ben altre cantine, direbbe Cardarelli. Con ben altri mostri l'uomo ha completato il mondo e lo ha negato. Quelli di Palagonia altro non sono che un anello della catena, nell'ordine di una creazione che si svolge e si evolve nell'umanità, nella storia: atrocemente. Ma da quale stato d'animo, da quale coscienza, esperienza e cultura sorse questa specie di campi di annientamento in cui don Ferdinando Francesco Gravina eleggeva di passare i suoi anni dal 1747 al 1789, i più luminosi del secolo, gli anni della maturità di Voltaire e Diderot, dell'Enciclopedia, quelli di cui Talleyrand dirà che mai sapranno cosa sia la gioia di vivere coloro che non li vissero? Come mai mentre il mondo si votava alla grazia il principe di Palagonia si votava all'orrore? Era una premonizione, una penitenza, una perversione? Quella lettera che

Voltaire mandava a Rousseau nell'estate del 1775, per ringraziarlo (ma c'è modo e modo: e quello di Voltaire era il più giusto) del Discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini che gli aveva mandato, sembra trovare una rifrazione nel mondo di Palagonia: «Mai è stato impiegato tanto ingegno nel tentativo di renderci bestie; vien voglia di camminare a quattro zampe, quando si legge la vostra opera. Tuttavia, poichè è da più di sessant'anni che ne ho perso l'abitudine, sento purtroppo che mi è impossibile riprenderla e lascio questo naturale modo di camminare a coloro che ne sono più degni di voi e di me. Non posso nemmeno imbarcarmi per andare a vivere tra i selvaggi del Canada...». Non sapeva che già il principe di Palagonia aveva ridotto a quattro zampe l'aristocrazia del regno di Sicilia, dentro un'arca, un vascello fantasma, un San Dominique selvaggio di cui era, come Benito Cereno, comandante e prigioniero. E appunto come Benito Cereno, «patetica e conventuale figura» dice Pavese, «eroe accidioso del tedio», sta il principe tra i mostri, la sua statua tra le statue dei mostri: vicino alla chiesa, ma certo non per impedirne la profanazione, per assistervi forse come un padrone di casa che lascia gli ospiti dilagare in ogni recesso e liberamente trascorrere dalla festa all'orgia: indifferente e abulico nell'apparenza, e forse nella coscienza: ma nei suoi istinti divertito e appagato. E l'immagine che ne colse Goethe, tre giorni dopo aver visitato la villa, sembra corrispondere, anche per il fortuito simbolo del sudiciume su cui il principe cammina, a quella della statua: «Un signore magro allampanato, in ambito da cerimonia, che procedeva disinvolto e corretto sopra il sudiciume nel bel mezzo della via. Era un vegliardo solenne e grave, tutto azzimato e incipriato, col cappello sotto il braccio, con lo spadino al fianco, ed una elegante calzatura con fibbie adorne di pietre preziose. Tutti gli occhi erano rivolti su di lui». Più vecchio, certo, di quando si era fatto effigiare in statua, più magro e addirittura allampanato (nella magrezza gli occhi che aveva grandi saranno diventati spersi): ma indifferente agli sguardi che lo seguivano, come in statua tra le statue dei mostri, indifferente all'opera di bene che stava facendo con quella sua camminata per via Maqueda. «È il principe di Palagonia, mi disse il mercante, che di tanto in tanto va in giro per la città e fa una colletta per riscattare gli schiavi prigionieri in Barberia». «Avrebbe fatto meglio, io replicai, a impiegare le

enormi somme che ha prodigate per le pazzie della sua villa!». «Ma il mio mercante: Cosa vuole, siamo tutti così; le nostre pazzie non ci par vero di pagarcele noi; quanto alle nostre virtù, ci piace farle pagare agli altri». Quanto alle pazzie, se le pagò da sè, spendendo circa centomila scudi (quattrocentosessantamila lire torinesi, valutava Brydone: «avrebbe potuto provare la sua follia più a buon mercato») e dissestando così un patrimonio tra i più cospicui della Sicilia. Nella valutazione della spesa, i viaggiatori della seconda metà del Settecento includevano probabilmente la fabbrica, che risaliva però a don Ferdinando Francesco Gravina seniore e ai primi anni del secolo decimottavo. Ma già nell'impianto della fabbrica, dice Gioacchino Lanza Tomasi, «covavano anomalie psicologiche», «venature sinistre»: e Ferdinando Francesco giuniore non farà che popolare spazi già predisposti alla follia. «La grazia settecentesca delle movenze curvilinee vi si carica di tensione e le figure grottesche e l'arredamento sadico voluto dal principe Ferdinando giuniore non sono in contrasto con il piano architettonico di Tommaso Maria Napoli, anch'esso critico verso le regole correnti, con soluzioni tanto personali nei rapporti tra casino padronale e dipendenze servili, da dover risultare bizzarramente egocentriche anche sul piano umano». «La villa Palagonia, quanto a esclusione dalla natura, appartiene ancora al gruppo delle prime ville-palazzo di Bagheria; nessuno dei due prospetti si affaccia sullo spazio libero del giardino. Anche il prospetto posteriore dà su un'ampia corte, recintata da corpi bassi, che con ogni probabilità era il solo spazio destinato alla flora. Da questa facciata posteriore, di forma convessa, promana una dilatazione dei volumi verso lo spazio antistante, che la corte allungata accoglie, attutisce e infine respinge. E per quanto il moto curvilineo dell'ambiente contempli gli attributi ornamentali della grazia rococò, si resta investiti da una forza arcana che circola nella planimetria, cioè nei rapporti del prospetto rispetto ai suoi corpi bassi. Allora si pensa che la decorazione faccia parte di un progetto organico e tutte le strutture dell'edificio, comuni all'edilizia suburbana del tempo, acquistano un sapore particolare, come se fossero state ideate appositamente per questa villa. La decorazione bicromatica, la trasandatezza dell'esecuzione e pure lo stato d'abbandono ed il deperimento (che ovviamente non sono intenzionali) s'adattano al quadro psicologico dei

Palagonia, alla mania mostruosamente creatrice del principe Ferdinando. Ed in quanto posta in opera con materiali, artigiani, dialettalità di ornati ed esecuzione assolutamente locali, questa mania nella villa Palagonia risulta scritta inconfondibilmente nella lingua architettonica e sociale dell'isola, e può sembrare rivelatrice di uno stato di geniale e recondita inquietudine nella Palermo settecentesca, che la villa dei mostri ci accenna senza risolverne l'enigma». E a parte il punto che dà per non intenzionale lo stato d'abbandono e di deperimento, che a noi pare invece originariamente intrinseco, già sufficientemente espresso ai tempi del giuniore e con effetti opportunamente registrati da Goethe («come in un camposanto abbandonato»), l'analisi è senz'altro esatta: villa Palagonia s'appartiene a una società, una cultura, un modo di essere tipicamente siciliani; ad una progressione della follia siciliana che in don Ferdinando giuniore ascende al grado più libero e assoluto. Già erano una follia le ville, al cui sorgere presiedeva una specie di risveglio dell'antica anarchia baronale introvertita e incuipita nella paranoia, un tetro gusto di rivolta e di competizione, una decisione di rinuncia e di autodisgregazione. Le ville di Bagheria sorsero infatti dopo il 1658, anno in cui don Giuseppe Branciforti edificò la sua e nell'apparenza di un magnifico disdegno, ma in effetti nella vergogna di un tradimento consumato e subito, vi si ritirò. «O corte a Dio», ancora si legge sull'arco dell'ingresso; e due altre lapidi dicono in spagnolo e in italiano, e in versi, la sua pena e il suo desiderio di morte:

Ya la esperanza es perdida  
Y un solo bien me consuela  
Que el tiempo que pasa y buela  
Llevarà presto la vida[footnote:  
«Già la speranza è persa / E un solo bene mi consola / Il tempo  
che passa e vola presto sottrarrà la vita».  
[...]  
Al mio re nel servir qual'aspre e dure  
Fatiche non durai costante e forte?  
E sempre immerso in importanti cure  
Delle stelle soffrii la varia sorte;

Fra le campagne alfin, solinghe e scure  
Sovente miro la mia propria morte  
Mentre vedovo genitor per fato rio  
Qui intanto piango e dico: O corte a dio.

Il bilinguismo alquanto improbabile del Branciforti aveva una ragion d'essere precisa: le sue pene e i suoi disdegni, la sua vergogna, nascevano dal fatto che, implicati in una congiura da cui si illudevano dovesse uscire re di Sicilia uno della famiglia, i Branciforti si accorsero ad un certo punto che invece più numeri al trono aveva il duca di Montalto; svelarono allora al vicerè, che era don Giovanni d'Austria, la trama, guadagnandosi l'impunità ma non certo il favore degli spagnoli. Sei persone, tra i congiunti, ci rimisero la testa; e tra queste il conte di Racalmuto, loro parente: e forse il fatto di non aver potuto salvarlo era il punto della cocente sconfitta. Comunque, le campagne di Bagheria non durarono a lungo «solinghe e scure», altre grandi famiglie seguirono l'esempio: e già sorgevano una ventina di ville quando il principe di Palagonia diede mano alla sua.

La Sicilia era in quegli anni «ricercata» nei prodigi, nei mostri. A leggere lettere, comunicazioni accademiche e diari dell'epoca, bambini, capre e cani bicipiti non si contano. L'esistenza dei ciclopi veniva certificata da un prete di Scordia. L'assunzione al cielo di un cane, avvitato dentro un fierissimo turbine, dall'arciprete di Favara. «Oh il bel mostro umano, che mi è toccato a vedere in questi giorni passati!», scrive don Jacopo Gambacorta nel gennaio 1756. E il principe di Biscari, descrivendo il suo museo, con particolare compiacenza indugia sulla sezione mostri. E non parliamo poi delle mostruosità che sono effetti di premi o punizioni o avvertimenti celesti. Un libro del canonico Mongitore, *Della Sicilia ricercata nelle cose più memorabili*, una specie di dizionario «che contiene quanto si è osservato di raro ne' viventi razionali, negli animali e nel cielo siciliano» faceva testo. Tra il dizionario di Bayle e quello di Voltaire, nel sonno della ragione, la Sicilia produceva il suo: di mostri, di superstizioni, di mistiche depravazioni, di mondo alla rovescia. Per aver detto che una madonna che stava dipingendo «allora comincerà a fare miracoli quando cominceranno a nascere le corna su la mia testa», il pittore Niccolò Buttafuoco si portò per

tutta la vita due corna somiglianti a zampe di gallina. La venerabile suor Maria Crocifissa (la Beata Corbera del Gattopardo) esalava dal petto, dove portava scolpiti, in color fosco e oro, croce e cuore, soavissimo odore; e suor Maria Seppellita, madre di lei, «con lamina infuocata, in cui era intagliato a rilievo il nome SS. di Gesù, applicata al petto sulla parte del cuore, impresse nella carne quel SS. nome, e le restò l'impronta in tutt la vita; nè di ciò pienamente appagato il sua affetto, con un coltellino intagliò a lettere ben grandi le parole: Marie sum, noli me tangere: il che non fu senza straordinario dolore». Una mammella di sant'Agata, inavvedutamente caduta durante la traslazione, fu raccolta da una fanciulla che avidamente prese a succiarne nettare di paradiso. Né con le mammelle il canonico si ferma a sant'Agata: «Ci somministrano le mammelle, - dice, - materia di scrivere delle cose memorabili della Sicilia»; e a questo punto la prosa del qualificatore del Sant'Uffizio sconfina nelle pagine della *Mythologie du sein* se non addirittura nelle immagini di Playboy. E potremmo continuare, col «soprannaturale tetro» del Mongitore e della cultura siciliana del tempo: che era poi la folle dimensione che le «naturali esperienze» trovavano in Sicilia. Non a caso quella cultura, così intenta ai mostri e ai prodigi, strenuamente propugnava il privilegio feudale: quasi che alla somma di eccezionalità del privilegio di classe. E da queste suggestioni ideologiche ed estetiche sorse la villa dei Palagonia: delirio ultimo dell'anarchia feudale e insieme presentimento, premonizione. Il principe Ferdinando Francesco giunore muore nel 1789. Lascia una figlia che a dodici anni va sposa allo zio Salvatore Gravina Cottone, di sessant'anni, fratellastro di don Ferdinando. La serie dei mostri non è finita. In quello stesso anno il marchese de Sade viene trasferito dalla Bastiglia a Charenton. Quando la Bastiglia cade sotto gli assalti del popolo di Parigi, il marchese non è tra i pochi prigionieri che vengono liberati. Quando riacquista la libertà, la rivoluzione gli sembra una faccenda da trivio. Il principe di Palagonia sarebbe stato d'accordo.

da Ferdinando Scianna, *La villa dei mostri*, introduzione di L. Sciascia, Einaudi, Torino 1977, pp. 7-10.



## ***Caltagirone***

(1983)

Vent'anni fa, imbattendomi in un libro sulla sollevazione popolare antigiacobina che nel 1799 lampeggiò a Caltagirone, cominciai a vagheggiare di farne un racconto. Mi diedi a raccogliere libri e documenti relativi a quel periodo, a quel fatto. E forse ne raccolsi troppi perché non ne fossi sviato, se ad un certo punto su quelle carte crebbero e imperiosamente campeggiarono le figure dell'abate Giuseppe Vella e del giureconsulto Francesco Paolo di Blasi, che nulla avevano avuto a che fare – la loro vicenda conclusasi qualche anno avanti – con la rivolta antigiacobina di Caltagirone. Scrissi dunque *Il consiglio d'Egitto*. Il libro da cui avevo preso avvio s'intitola *La tumultuazione popolare contro i creduti giacobini*. È stato scritto, giusto un secolo dopo l'avvenimento, dall'archivista del comune di Caltagirone, Salvatore Randazzini: un libro, è il caso di dire, tumultuoso, in cui con difficoltà ci si raccapezza. Ma non l'idea di raccontar meglio – con più ordine, chiarezza e immaginazione – la tumultuazione, mi aveva sedotto, ma l'idea – alquanto maliziosa – di dare all'avvenimento del 1799 la traslucidità, la forma, l'essenza della premonizione. Volevo, insomma, assumere quel fatto nel senno del poi; conferirgli – con sufficiente ambiguità e leggerezza – una forza allusiva, un significato sull'attualità, sul presente: sul nostro presente. Più semplicemente, credo, diranno delle mie intenzioni di allora tra documenti che ritrovo nel *dossier Caltagirone* messo assieme in quei mesi. Sono tre certificati di nascita: «Sturzo Luigi figlio di Felice e di Boscarelli Caterina nacque in Caltagirone il giorno 26 del mese di novembre dell'anno 1871. Decesso in Roma l'8 agosto 1959»; «Scelba Mario figlio di Gaetano e di Gambino Maria nacque in Caltagirone il giorno 5 del mese di settembre dell'anno 1901»; «Milazzo Silvio figlio di Mario e di Crescimanno Brigida nacque in Caltagirone il giorno 4 del mese di settembre dell'anno 1903». Non si può dire che Caltagirone non abbia avuto parte nella storia d'Italia, in questo nostro secolo.

Ma non è della Caltagirone che insorge contro i «creduti giacobini» né della Caltagirone di Sturzo, Scelba e Milazzo (cui sarebbe da aggiungere quel Giacomo Barone che, per aver sposato Camilla Paulucci di Calboli, divenne

Giacomo Paulucci di Calboli Barone: complicato cognome, di cui non si capiva se il Barone finale fosse cognome o attributo; e sarà stato un piccolo rompicapo per quelli della sua generazione e mia che, prima come segretario particolare di Mussolini, poi come presidente di Cinecittà, frequentemente lo incontravano nei fasti della cronaca); non è della Caltagirone madre e nutrice della Democrazia Cristiana che oggi voglio parlare, ma di quella che mi viene incontro dalla mostra parigina dedicata all'architetto Eugène Viollet-le-Duc<sup>21</sup>.

«Se fossimo entrati nella galleria d'Orléans o sul boulevard des Italiens, non ci sarebbero sembrati più splendidi della piazza di Caltagirone al nostro arrivo. Ma, immensa felicità, felicità mille volte più grande, vi abbiamo trovato un decente albergo, con delle lenzuola bianche, cosa non più vista, dopo Campobello; lenzuola di grossa tela, che odoravano di bucato. Noi avevamo fatto tredici leghe, di cui otto nel gran caldo e le ultime cinque nel freddo. Coricarci e addormentarci fu affare di minuti e mai, credo, ho dormito tanto bene». Il 30 maggio del 1836, alle 7,30 del mattino. In marcia dal pomeriggio del giorno prima, da Piazza Armerina a Caltagirone: 52 chilometri. Ma non è la stanchezza del viaggio, il sonno, l'albergo decente e le lenzuola di bucato che fanno apparire splendida a Viollet-le-Duc la piazza di Caltagirone. Tornandone a scrivere ventiquattr'anni dopo, tutto sembra – nel ricordo – farsi più dettagliato e preciso (anche se, evidentemente, all'immagine mattutina della piazza ha sostituito l'immagine serale): «Un quarto d'ora dopo entrammo nella piazza di Caltagirone piena di bancarelle con ceci abbrustoliti, limonata, pesce, ed illuminata da lanterne. Il boulevard des Italiens non ci era parso mai così splendido e animato, in una sera primaverile, come questa piazza di Caltagirone... Fra le città di montagna, Caltagirone è forse la più animata, la più viva; le sue strade, che non sono altro che interminabili gradinate, sono piene di gente mattina e sera: tutti salgono, scendono, gridano, vendono, comprano con quella vivacità

---

<sup>21</sup> Architetto, restauratore, storico e teorico del neogotico in Francia. Nel corso degli anni Trenta dell'Ottocento compie numerosi viaggi sia nel suo paese, sia in Italia, compresa la Sicilia, studiando le architetture medievali. Sul viaggio di Viollet-le-Duc in Sicilia cfr. S. Di Matteo, *Il viaggio in Sicilia di Eugene Viollet-Le-Duc*, Palermo 1999. La mostra citata da Sciascia è quella tenutasi nel 1980 al Grand Palais di Parigi, cfr. *Viollet-le-Duc*, Catalogo della mostra Galeries nationales du Grand Palais, 19 febbraio-5 maggio, 1980, Paris, Editions de la Reunion des musées nationaux, 1980.

meridionale che è solo un bisogno di agitarsi, una specie di ginnastica più che una necessità commerciale. L'attività della città del nord è inquieta, preoccupata, incessante e monotona; quella delle città meridionali si svolge a ore determinate, come una festa, un appuntamento di gente che esca di casa per agitarsi, parlare, incontrarsi, spendere in due ore la vita di un giorno. Quando suona mezzogiorno, tutto ripiomba nel silenzio; si mangia e si dorme. La sera, nuovo movimento, nuovo bisogno di agitarsi, di bere, di mangiare all'aria aperta, di cantare, di gridare».

Anche per me, le impressioni della prima volta che ci sono andato, confermate ad ogni ritorno (ma sempre per poche ore), sono queste: una festosa animazione, un comprare e vendere, un salire e scendere, un passeggiare, un rallegrarsi di sé e della vita che sembrano ripetere certi quadretti di genere e certe oleografie simboliche del secolo scorso. E vivissima resta l'immagine del mercato, suffragata anche dalla memoria dei sapori, specialmente riguardo alle ricotte salate e infornate, ai formaggi pecorini: dei quali è alfiere quello, pepato e non, chiamato «piacentino» chi sa per quale remota origine o apporto: tenero in gioventù e fortissimo in vecchiaia; da mangiare, quando è stagionato, in scaglie come il parmigiano. E poiché siamo in argomento, non vanno dimenticati, di una pasticceria sulla piazza, i grandi savoiardi all'uovo, levigati e lucidi che sembrano fatti di mogano ma soffici e fragranti, che benissimo fanno zuppa nella granita di limone.

«Città aerea» la disse un viaggiatore inglese. Cui si aggiunge l'aereo barocco e l'aereo liberty e – non ci sarebbe bisogno di dirlo – la stromente ceramica, i verdi o autunnali tralci che corrono nella secolare storia della ceramica calatina. Aulicamente calatini, gli abitanti di Caltagirone; da Cicerone che chiede conto a Verre di avere ordinato ai calatini di pagare a Marco Cesio Decumano le decime delle terre che per consuetudine o legge dovevano a Calata, come a dire di pagare un privato le tasse che dovevano al comune. Reato che forse allora faceva specie ma che oggi si può dire consuetudinario (*omen nomen*: non pagavano i fratelli Caltagirone decime ai privati che invece dovevano allo Stato?). Calatini, dunque; ma per tutti i siciliani caltagironesi: gli abitanti, le ceramiche.

Càntari, graste e burnie arrivavano da Caltagirone ad ogni fiera di paese; e i piatti, e le fiasche. Tranne i càntari (alti cilindri dall'orlo slabbrato in modo da sedercisi comodamente, e si chiamavano anche commode), sono ormai cose da antiquariato e collezionismo. Ma forse anche i càntari. E si continua a fare buona ceramica, a Caltagirone: riprendendo l'antica decorazione. Ne sono prova i centoquarantadue gradini della grande scala che va dalla piazza del municipio alla chiesa matrice: ogni scalino rivestito di maiolica policroma che ripete figure e motivi decorativi che vanno dal decimo secolo ai primi del nostro. Una scala-repertorio, dunque: ma l'insieme ne è splendido. E se meravigliosa è sempre questa scala, fantasmagorica diventa la sera di san Giacomo (che è il protettore della città, subentrato – santo spagnolo – al san Giorgio Genovese che prima la proteggeva e, non più in esclusiva ma a latere, ancora): con un gioco ingegnoso di luci, protette da «coppi» di carta diversamente decorati, lungo la scala viene a comporsi una figura, che è di solito quella del santo. Straordinario, incredibile lavoro: e i mirabili effetti non durano più di due ore.

Ma non staremo a descrivere feste, chiese e palazzi. Tutto si assomma e glorifica nel «forme che volano», e cioè nel barocco di più vasta nozione. Vogliamo soltanto segnalare, come particolarità sociale ed estetica, il Casino di Compagnia. In ogni paese siciliano, il circolo dei «galantuomini» è stato un'istituzione tanto importante da diventare oggetto di devastazione ad ogni «jacquerie»: ma nessun paese ne ha mai avuto uno così bello come quello di Caltagirone. E siamo così al punto di partenza: alla ragione per cui mi sarebbe piaciuto scrivere un racconto sulla tumultuazione contro i creduti giacobini. Creduti, ma non erano: a meno che non si voglia chiamare giacobina la devozione a san Giacomo.

da *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 299-303.

***Su S. Alfonso Maria de'Liguori e i Redentoristi ad Agrigento***

(1983)

Ci sono cose che nella memoria di ognuno scorrono confuse, oscure, inavvertite come tra sabbie e detriti nel letto di un fiume: finché un richiamo esterno, una più o meno vaga suggestione, non le scerne, non le ferma, non le isola. E così mi accade oggi, leggendo in bozze questo lavoro di Biondi sulla storia dei padri Redentoristi in Agrigento, dall'anno del loro arrivo, 1761, ad oggi. Lontani ricordi mi si svegliano – e cose di cui mai mi ero fatto ragione (né la cercavo), ecco che mi si spiegano.

Nel paese in cui sono nato e in cui ho passato infanzia e adolescenza, Sant'Alfonso Maria de' Liguori non aveva dedicata una chiesa né in una chiesa un altare: eppure era Santo di grande popolarità, in molte case se ne trovava incorniciata l'immagine e tante piccole immagini ne circolavano, di quelle che si tenevano tra le pagine dei libri da messa, ed anche dei libri di scuola. E di Sant'Alfonso era uno dei primi libri che ho avuto tra le mani, e in una casa in cui libri ce n'erano pochi: le *Massime eterne*. Un libro rilegato in pelle nera, severamente: una di quelle rilegature che molto più tardi ho appreso si dicono «gianseniste». Così come molto più tardi ho appreso, imbattendomi in un *Canzoniere Alfonsiano* pubblicato cinquant'anni fa, che la canzoncina in italiano che, insieme ad altre in dialetto, si cantava nelle novene natalizie davanti ai presepi di quartiere, era stata scritta da Sant'Alfonso. «Tu scendi dalle stelle, o Re del Cielo / E vieni in una grotta al freddo, al gelo. / O Bambino mio Divino / Io ti vedo qui a tremar...»: le voci delle donne e dei bambini si levavano argentine nel gelo della sera; e una rispondenza si stabiliva tra il freddo di cui diceva la strofa, più volte ripetuta, e il freddo che i partecipanti alla novena (all'aperto, in un angolo di strada o in un cortile) sentivano penetrarsi nelle ossa. Davvero c'era di che tremare.

Questi ricordi – frammenti che affiorano e si uniscono mentre scorro questa storia dei Redentoristi nella provincia di Girgenti – dicono della penetrazione e diffusione che la missione dei padri Liguorini ebbe nell'intera diocesi, se ancora negli anni della mia infanzia, e forse tuttora, se ne potevano scorgere gli effetti. Nel capoluogo, ovviamente, il prestigio che i

Liguorini riscuotevano con l'inserirsi nelle tradizioni popolari e col promuovere un certo fervore nella pratica religiosa, serviva a dare loro potere. E il guardare dentro un tale potere, lo scrutarne le vicende e i modi, è il principale assunto di questo lavoro di Biondi. E quasi si potrebbe definirlo un vedere la storia dei Redentoristi nella provincia di Girgenti attraverso *I vecchi e i giovani* di Pirandello.

da Settimio Biondi, *L'età gioenina e la presenza redentorista in Girgenti*, Agrigento 1983, pp. 3-6.

***Mastri e maestri dell'architettura iblea***  
(1985)

Irritato spettatore della Gioconda di D'Annunzio, Jules Renard soltanto ne salvava, ma a denti stretti, «una bella tirata sui marmi bianchi». Ma aggiungeva: «bella forse perché crediamo che i marmi siano più belli delle pietre da taglio». Giudizio particolarmente giusto (e cioè relativamente alla «tirata» dannunziana) e feneralmente vero: falsamente, per una falsa idea della «classicità», i marmi hanno trovato e trovano esaltazione; e specialmente quelli bianchi. In effetti, quel quasi automatico corrispondere del candore e fulgore del «marmo pario» alla parola «classicità», che accade in ognuno di noi, è «idea ricevuta», o «corrente» che dir si voglia, da annettere al Dizionario flaubertiano (e Flaubert di fatto vi si avvicina con la voce «marmo»: «Tutte le statue sono di marmo di Paro»). Ma pur legati all'«idea ricevuta» (che si potrebbe anche dire, propriamente e impropriamente al tempo stesso, winckelmaniana) che dall'equivalenza classicità-bellezza immediatamente estraе quel che in marmo pario ne è sopravvissuto (nessuno, se non per successiva riflessione, di fronte alla Venere di Siracusa pensa che allora era colorata come le Madonne dei Gagini), non crediamo «che i marmi siano più belli della pietra da taglio». È connaturata alla pietra da taglio l'idea del fondamentale, dell'essenziale, del duraturo, del costruire, dell'edificare; l'idea della geometria, dell'ordine, dell'armonia che all'uomo è possibile estrarre dal caos; l'idea, insomma, della «civilisation» (e usiamo la

parola francese perché più della nostra «civiltà» è sinonima di cultura). Un'idea che è di per se bellezza. Ma qui ed ora si vuole parlare della pietra da taglio soprattutto guardando a coloro che la tagliano. I tagliapietre. Mestiere di cui - facedo appunto al caso nostro: e cioè a questa ricerca di Paolo Nifosi, a queste fotografie di Giuseppe Leone - Niccolò Tommaseo dice: «Tagliapietre a Venezia chiamavansi, ne' tempi belli dell'arte, non solo scarpellini, ma e intagliatori e scultori. Un tagliapietre vi faceva una chiesa. I titoli modesti sono di così buon augurio come i pomposi di tristo». In veggenza, Niccolò Tommaseo forse stava pensando a coloro che, con pomposo nome e ruolo, avrebbero ai nostri giorni portato devastazione e tristezza a tante città, paesi e persino campagne. Queste poche parole del Tommaseo - essenziali, solide, squadrate come pietra da taglio (ed è qui da dire che anche la letteratura sa a volte essere pietra da taglio: come nel Tommaseo del Dizionario, come in Renard: per fermarci ai due che abbiamo citato, chè potremmo aggiungerne altri, anche se pochi) - dicono in effetti e interamente quello che è l'assunto di questo lavoro. «Un taliapietre vi faceva una chiesa». E così è stato nella regione ragusana, nella regione iblea, per chiese e palazzi, villini e masserie; e includendovi anche l'insieme del paesaggio rurale, tutto disegnato e ordinato, costruito, ricreato dai muretti di pietra a secco. Di pietra spaccata, più che tagliata: ma con tal misura, con tale capacità di darle sesto, di assestarla insieme, di armonizzarla, da far pensare al taglio più che allo spaccare, al duro e scabro segare più che al colpo del pesante mazzuolo. Nel suo memorabile saggio sul barocco siciliano, Anthony Blunt parla della pietra prevalentemente usata nella ricostruzione dei paesi del Val di Noto, ma non crediamo sia diversa quella usata negli altri centri del Vallo. «La pietra, proveniente da cave non lontane a settentrione di Noto, è di una grana fine come quella di Catania, ma di un pallido colore giallo-oro che al sole acquista un'indescrivibile opulenza: abbastanza tenera per consentire un taglio elaborato, la si può lasciare anche nuda, in modo da dar libero corso al molteplice linguaggio della materia». Bisogna aggiungere che una volta tagliata e intagliata, esposta alle vicende del sole, della pioggia, dei venti, acquista di consistenza, di durezza; e si può anche dire che mantiene una tale refrattarietà di greve e di opaco, di untame, di grigio, che chiese e

palazzi sembrano appena usciti da una ripulitura alla Malraux. E questa, di un «colore giallo-oro che al sole acquista una indescrivibile opulenza» (ma anche, con tonalità diverse e non meno suggestive, nell'annuvolarsi del cielo e alla luce artificiale), è la pietra delle chiese e dei palazzi. Grigia, ferrigna e con qualche schisto è invece quella dei muretti a secco. E diversa quella del «liberty», di inalterabile candore. E forse il segreto di queste architetture del Val di Noto - dai ruderi gotici e chiaramanotani ai palazzi e alle chiese barocche, all'aristocratico barocco al popolare «liberty» - sta, per l'incanto che suscitano, appunto in questo: nell'aver lasciato «libero corso al molteplice linguaggio della materia». Da gente vicina alla materia, che la materia conosceva ed amava, che quotidianamente la maneggiava: i tagliapietre, gli intagliatori, i capimastri: titoli modesti, ma che sono stati «di così buon augurio» quanto lo sono «i pomposi di tristo». Il problema delle attribuzioni insicure, si intravede nel saggio di Anthony Blunt. Troppe cose venivano tradizionalmente attribuite a Rosario Gagliardi, che senza dubbio era la personalità più ricca d'inventiva e di studio che ci fosse allora a «tener lo campo» nell'architettura di quella zona «terremotata» - e anche ufficialmente, se firmava i disegni come «ingegnere della città di Noto e sua Valle». Ma non poteva aver fatto tutto. E su questa ipotesi si è mossa la ricerca di Paolo Nifosì: un tipo di ricerca uguale a quella condotta da Geneviève Bresc-Bautier negli archivi di Palermo, Termini Imerese e Trapani relativamente alla «production et consommation de l'oeuvre d'art a Palerme et en Sicile Occidentale» tra il 1348 e il 1460: *Artistes, Patriciens et Confréries*, volume pubblicato dalla Ecole Française di Roma nel 1979. Una ricerca prevalentemente svolta sui registri dei «notai defunti»: e con risultati sorprendenti e suggestivi, sui quali è possibile articolare un più vasto discorso. Un discorso, per così dire, «di merito»: intrinseco, critico. Questo tipo di ricerca non pare goda tra noi di molto favore. È piuttosto faticosa, e di non immediata soddisfazione, l'immersione nei registri dei «notai defunti». Paolo Nifosì ci si è provato. E non aridamente: con molta passione, anzi. «Poichè la carità del natio loco mi strinse, raunai le fronde sparte»: epigrafe che un mio concittadino pose ad una sua storia del paese e che a me avviene di ricordare ogni volta che mi trovo a leggere lavori come



questo di Nifosi, in cui «la carica del natio loco» è - senza vane impennate campanilistiche - attenzione, studio, documentata e giudiziosa esposizione.

da *Mastri e maestri nell'architettura iblea*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 1985, p. 7.

### ***La vicenda proustiana di Donna Franca***

(1985)

Nell'autunno del 1897, a Venezia, in uno di quei taccuini che sono stati pubblicati dopo la sua morte, D'Annunzio annotava: «Una donna – una signora siciliana, *Donna Franca* – passa sotto le procuratie: alta, snella, pieghevole, ondeggiante, con quel passo che li antichi veneziani chiamavano appunto *alla levriera*. Subitamente rivive nella mia immaginazione una cortigiana del tempo glorioso: *Veronica Franca*. Ella è bruna, dorata, aquilina e indolente. Un'essenza voluttuosa, volatile e penetrante, emana dal suo corpo regale. Ella è svogliata e ardente, con uno sguardo che promette e delude. Non la volontà ma la Natura l'ha creata dominatrice. Ella ha nelle sue mani d'oro “tutto il Bene e tutto il Male”. Ripenso a voi, o Gorgon inarrivabile, “voi che tanto avrei amata”».

Gorgon era il nome che aveva dato a una «nobil donna» fugacemente conosciuta nell'estate 1885 e alla quale aveva dedicato quattro poesie della *Chimera*. «Occhi grandi», «attitudine d'indolenza», figura che «ondeggiava ne 'l passo»: dodici anni dopo ecco che donna Franca – Jacona di San Giuliano, da qualche mese sposata all'armatore Ignazio Florio – gliela ricordava. E di questo tipo di donna – Gorgon che non si era fatta amare, donna Franca fuggevolmente vagheggiata – si appagherà, sulla soglia della vecchiezza, con Elena Sangro, diva del cinema muto alta, flessuosa, ondeggiante – e «aquilina».

Il fioretto dannunziano forse non sarebbe stato del tutto gradito a donna Franca, e ancor meno al marito – per quel richiamo a Veronica Franco, cortigiana di un tempo alle cortigiane glorioso, ma cortigiana. Comunque, nessuno meglio di D'Annunzio poteva, in quegli anni, consacrare

«dominatrice»: qual fu da allora, e per quasi un trentennio, sulla scena mondana palermitana, italiana e internazionale. Il mito dei Florio, in effetti, è in lei che si costituisce: nella sua figura così come qualcuno ancora la ricorda e come D'Annunzio, Boldini e Pietro Canonica l'hanno ritrovata; nel suo nome che evoca la bellezza, il fasto, le gale, la musica, le musicali efflorescenze architettoniche e d'oreficeria di un tempo irrimediabilmente perduto. Naturalmente, un tal mito ha preso forza dalla rovina. Se i Florio non si fossero rovinati, se nella figura di donna Franca, per bellezza e ricchezza «dominatrice», non ci fosse quel riverbero di fatalità che viene dalla rovina, più stinto e labile ne sarebbe il ricordo.

Si dice «i Florio»: ma nella memoria o nell'immaginazione è lei, donna Franca, immediatamente e imperiosamente presente, ad assommare la fortuna e la rovina. Senza di lei la storia dei Florio sarebbe stata una storia verghiana, solitaria e dolorosa, di accumulazione e disgregazione, di sommessa e inesorabile fatalità; con lei diventa una storia proustiana di splendida decadenza, di dolcezza del vivere, di affabile e ineffabile fatalità. E corale: quasi che l'intera città, l'intera Sicilia, ne partecipasse. Una storia piuttosto vaga e illusoria, declinata e declinante nelle apparenze, del tutto visuale.

Se volessimo in una sola parola definirla, diremmo che è una storia «femminile»: ovviamente. E questa peculiarità trova oggettivazione, e potremmo dire oggettualità, nei gioielli. «Gioielli indiscreti», anche se d'altra indiscrezione che quelli di Diderot (ma un'allusione diderotiana, come confermata dal bijoux rose et noir di Baudelaire, si riflette sempre sui gioielli: e specialmente quelli della «bella epoca»). Indiscreti, vogliamo dire, poiché nel più vulgato sentimento di allora, nel socialismo più sentimentale che ideologico allora in diffusione, l'esibizione di gioielli sulle epidermidi e le vesti femminili appariva come segno di contrasto, di incosciente o cinica irrisione, rispetto al necessario di cui i più mancavano. De Amicis, Olindo Guerrini; e non va dimenticato che non c'era antologia scolastica che non riportasse, di Guerrini, quel sonetto che finiva coi versi «una perla rapita ai tuoi capelli, solo una perla può salvar chi muore». E la collana di donna Franca – il più famoso tra i suoi gioielli – di perle ne aveva

tante, da arrivarle dal collo ai piedi: e pare che Pietro Canonica, scolpendone il ritratto, ne abbia riprodotto esattamente il numero.

Ma indiscreti o appaganti la sete di lusso, di voluttà, di splendore che è sempre stata delle plebi e che trovava apice nel manifestarsi della regalità, del «femminismo regale» (ed era una sete che s'acquietava, inutile dirlo, di «bevute visuali»), i gioielli stanno come pietre miliari nella vicenda dei Florio e della bella e ricca gente che intorno a loro si muoveva e di cui Palermo, come di uno spettacolo inesausto, sembrava, attraverso le cronache dei giornali, godere. Donna Franca e le signore dell'alta società che a lei si accompagnavano in gale di beneficenza, erano, secondo il giornale «L'Ora» (che era dei Florio e attentamente ne seguiva a vita mondana), «fate della carità», «angeli del bene che servendo regnano»: e le iniziative benefiche erano tante, in alternativa ai ricevimenti, alle gare di tiro, alle feste popolari cui pure, regalmente, partecipavano. Ed ecco, al «festino» di Santa Rosalia del 15 luglio 1900, il cronista registrare «lo scintillio delle risplendenti toilettes e degli abbaglianti diamanti da cui dardeggiano sprazzi di luce d'ogni colore».

Fino al mese precedente, la rubrica mondana del giornale «L'Ora» s'intitolava *Le dame, i cavalieri, le armi* ed era tenuta dal professor Odon Berlioz, che si firmava «Paggio Fernando». Era considerata talmente importante, la rubrica, che a volte andava in prima pagina. Morto alla fine di giugno Berlioz (e al funerale avevano partecipato i due fratelli Florio; e tra le corone di casa Florio, «quattro belle corone di fiori freschi», una ce n'era di Vincenzo che portava la dicitura «al suo professore»), la rubrica aveva preso il titolo di Echi: sempre attivissima e molto seguita. E si ha l'impressione che il giornale fosse stato fondato proprio perché quella rubrica vi trovasse luogo, a rendere in quel modo visibile la potenza della famiglia: poiché i Florio facevano politica, e avevano perciò bisogno di un giornale che appoggiasse fazioni e uomini a loro vicini; ma la loro politica era essenzialmente quella del dispendio, dello splendore.

da R. Giuffrida, R. Lentini, *L'età dei Florio*, Sellerio, Palermo 1985

## ***Houel in Sicilia***

(1987)

Del *Voyage pittoresque ou Description des royaumes de Sicile et de Naples* dell'abate di Saint-Non – quattro volumi pubblicati tra il 1781 e il 1786 – Georges Brunel (che lo dà in cinque volumi pubblicati tra il 1779 e il 1786), nell'introduzione al catalogo della mostra *Piranèse et les français* (Roma, Digione, Parigi: maggio-novembre 1976), dice che le tavole, per la maggior parte incise dal Saint-Non dai disegni di Desprez, Chatelet, Renard ed altri, del sud e delle sue rovine danno immagine «avec un esprit tranquille et un sourir aimable». E aggiunge: «Natoire, direttore dell'Accademia di Francia (a Roma) dal 1752, aveva dato ai suoi pensionanti (cioè agli artisti francesi ospiti dell'Accademia) l'esempio di questa maniera calma e di questa osservazione in cui nessun fremito doveva intervenire a turbare lo sguardo. E lo ritroviamo in un Suvée e in Houel. In un foglio più insolito rispetto agli altri, passa qualche volta la grande ombra di Piranesi...»: e fa riferimento alla gouache di Houel, utilizzata poi per la tavola centoventotto, volume quarto, dell'opera *Voyage pittoresque des Iles de Sicile, de Malte et de Lipari où l'on traite des Antiquités qui s'y trouvent encore; des principaux phénomènes que la Nature y offre; des costumes des habitants et de quelques usages*; la tavola del tempio di Giove ad Agrigento. Ma la grande ombra di Piranesi crediamo trascorra del tutto causalmente, in qualche foglio di Houel: più che la sua disposizione a coglierle in un momento piranesiano, sono le cose a comporglisi in un modo e in un'atmosfera che a noi può far pensare a Piranesi. La sua disposizione – per temperamento, per formazione – è quella di uno spirito tranquillo e amabilmente sorridente che indefettibilmente così si mantiene in ogni circostanza, in ogni difficoltà e pericolo. *Avant la lettre*, Houel ha una coscienza e un'etica professionale, una forma mentale, un comportamento da *reporter-photographe*. Il culto dell'oggettività, della testimonianza diretta e precisa. Il sentirsi in dovere d'esser presente fino all'estremo limite di sicurezza, ed anche oltre. La consapevolezza serena e persino allegra, l'energia, la vitalità con cui affronta gli incerti, i disagi e i pericoli di un mestiere più vicino, appunto, a quello allora ignoto del giornalista-fotografo che a quello del pittore. Da ciò, per

esempio, la sua indignazione quando scopre che Desprez aveva disegnato, per il Saint-Non, dei gradini che nel teatro di Taormina non c'erano. E crediamo non gli sia mai capitato di incorrere in quella distrazione che qualche volta ci avviene di scoprire nelle tavole del Saint-Non: cioè quel trovare, di un monumento, di una strada, a destra quel che dovrebbe trovarsi a sinistra; che è la distrazione di chi riporta su una lastra da stampa un disegno senza assumerlo specularmente, come se nella lastra specchiato. Vero è che Sant-Non riportava sulla lastra i disegni altrui, e Houel i propri: ma possiamo anche immaginare, e ci piace, che Houel – come Bartolini, come Segonzac – si portasse dietro le lastre e le incidesse sul momento, *en plein air*, magari sommariamente; e che dalle lastre, riprendesse *Le Gouache*, gli acquerelli.

Gli stati d'animo di fronte alle cose viste, alle cose disegnate, alle cose incise, Houel li confida alla scrittura: le immagini ne restano del tutto nette. Questo è il suo limite d'artista; ma è anche il suo onore di *reporter*. Tutto com'è: del sentimento, nonché un'impennata, nemmeno una vibrazione; e non un albero, una siepe o una fumata di sterpi aggiunti per ragioni di armonia compositiva, come spesso facevano Desprez e Chatelet; e tanto meno una correzione di proporzioni o di prospettive, per le stesse ragioni. Tutto com'è – com'era nel momento in cui l'occhio vi si posava e la mano lo ritraeva. E si capisce che tanto scrupolo di oggettività doveva pur trovare una controparte, uno sfogo: ed era la scrittura, il racconto di come quell'immagine era stata raggiunta, di come si era assommata, di quel che c'era voluto per fermarla. Da ciò la prolissità, di cui viene accusato. Nella prefazione, che ha davvero il senso e il tono di essere stata fatta *prima*, Houel dice: «L'auteur aura son de faire connaître, par les actions, le jeux, les travaux et les costumes qu'il donnera aux figures, les différents usages, commerce, arts et métiers, desquels il parlera plus en détail dans le texte». E ancora: «Jè décrirai, comme voyageur, le gouvernement, les moeurs et les usages de la Sicile; comme artiste, j'offrirai dans les gravures tous les monuments qui m'ont paru curieux et intéressants». E più decisamente: «J'affirme mes dessins par mes écrits, et je confirme mes écrits par mes dessins». E quel che dicevamo prima, che la prefazione ha tutta l'aria di essere propriamente una pre-fazione, una dichiarazione di intenzioni, di

propositi: tra le duecentosessantaquattro incisioni molte saranno dedicate a quei costumi e a quelle usanze che si prefiggeva di esplicitare nel testo; e qualche volta addirittura a visioni fortuite e momentanee o a personaggi. Non soltanto i monumenti più interessanti e curiosi, avrebbe insomma dato nelle sue pagine; ma anche certi momenti del suo viaggio. Monumenti e momenti, per far gioco di parole: ma sempre nella più asettica oggettività. La soggettività – il sentimento che monumenti e natura gli suscitavano di stupore e di gioia, la sua capacità di compenetrarsi nella vita di quel popolo tanto diverso, l'energia e l'ottimismo con cui affrontava disagi e pericoli – la riservava a un testo che a noi non appare prolisso, ma immediato, ma vivace. E si consideri che esso si condensa un soggiorno, un'esperienza, che certamente sono tra i più lunghi che un viaggiatore straniero abbia mai fatto in Sicilia.

Jean Pierre Louis Laurent Houel (ma a volte Houël – Hélène Tuzet in *La Sicile au XVIII<sup>e</sup> Siècle vue par les voyageurs étrangers*, Strasburg, 1955 – a volte Hoüel – catalogo della mostra *Piranèse et les français*) nacque a Rouen nel 1735. Nella sua città fu allievo di J. B. Descamps, che era anche uno studioso della pittura fiamminga, e dell'architetto Thibauld. A vent'anni si trasferisce a Parigi: e comincia a praticare l'incisione avendo a compagni Le Bas, Wille e Le Mire. La sua vocazione è il paesaggio, e vi si specializza. Ma incide anche *d'après* Boucher e frequenta Casanova (quale parentela con Giacomo?) e Moreau. La sua predilezione per i fiamminghi, dovuta anche agli insegnamenti di Descamps, lo fa soprannominare «Van der Houel». Mette su scuola, e gli capita la ventura di avere allievo un Blondel d'Azincourt che lo raccomanda al marchese di Marigny. Questi gli fa ottenere, nel 1768, un posto all'Accademia di Francia a Roma. Prima di partire, Houel va a Chanteloup: a fare un lavoro per il duca di Choiseul. Altra raccomandazione del duca al cavaliere d'Havrincourt, che da Houel si faccia accompagnare nel suo viaggio a Napoli e in Sicilia. Il cavaliere lo prende a compagno. Non conosciamo né la data esatta del viaggio né la durata: tra il 1769 e il 1772, anno in cui rientra a Parigi. Non sappiamo se da quel primo viaggio gli sia venuta l'idea di fare in Sicilia un lavoro continuo ed esauriente, quale nei quattro volumi del *Voyage*, o se l'incitamento non gli sia venuto dal successo ottenuto dalle sue vedute siciliane esposte al

Salon del 1775: successo implicitamente dovuto alla sua valentia, ma esplicitamente e principalmente alla curiosità e all'interesse che il pubblico e la cultura francese devolvevano in quel momento (e non è stato poi un momento, se ancora dura) alla Sicilia. Probabilmente le due cose: Houel si era proposto di tornare in Sicilia per un più assiduo e completo lavoro; pubblico e personalità autorevoli gliene confermarono l'opportunità e gliene fecero intravedere il successo. Questo secondo elemento crediamo sia stato condizionante nel senso dell'oggettività, dello scrupolo che possiamo definire *fotografico*.

Raccomandato da Watelet al conte d'Angivillers, ottiene una gratifica reale, che la Tuzet dice ammontasse a trecento lire tornesi, per un viaggio e soggiorno in Sicilia, a Malta e a Lipari. Gli saranno bastate, per un soggiorno di quattro anni? E qui insorge una nostra curiosità, che sarebbe da soddisfare se il disordine degli archivi e la nostra poca pratica non facessero da remora: non è possibile che Houel abbia fatto qualcosa in Sicilia – qualche ritratto, qualche decorazione; o venduta qualche *gouache*, qualche veduta – per integrare il suo non ricco bilancio?

Tornato a Parigi nel 1780, ad Houel resta da affrontare il più spinoso problema: il finanziamento per la pubblicazione del Voyage. Non trovando finanziatori, o non volendo trovarne, mette in vendita disegni e *gouache*. Quarantasei furono acquistati dal re (e si trovano, non sappiamo se tutti, al Louvre); più di cinquecento da Caterina di Russia, tramite Grimm (e duecentosessanta sono al museo dell'Ermitage). Così, tra il 1781 e il 1786, vennero fuori i quattro volumi. Immane lavoro, considerando che incise da sé («en manière de lavis»: in sanguigna e, per gli esemplari che comportavano una suite, anche in bistro) le duecentosessantaquattro tavole. Aveva quarantun'anni quando venne in Sicilia per restarvi per quattro. Questo suo lungo soggiorno ci dà alla fantasia. Come viveva, se si era fatti degli amici, quali ambienti frequentava. Ci dà alla fantasia, anche, un particolare che troviamo nelle *Lettres* di Roland de la Platière, che lo incontrò ad Agrigento: «Egli sta lì come domiciliato, stante a molteplicità delle cose locali di cui si occupa; ne ha fatto il centro da cui muove tutte le sue escursioni...Sono stato da lui ricevuto con urbanità francese e con ospitalità agrigentina». L'aver scelto Agrigento come luogo di residenza; i

suoi molteplici interessi alle cose locali; il suo essersi connaturato, nei modi dell'ospitalità, all'ambiente: sono elementi che svegliano la nostra curiosità riguardo al personaggio, che sollecitano ad immaginare. E quel che un così lungo soggiorno in Sicilia sarà stato nella sua vita, quanto avrà contato negli anni che visse a Parigi, fino al 1813. Il ricordo di una grande e bella avventura: quale realmente era stata, ma vissuta con cordialità e simpatia, nella Sicilia anni settanta del diciottesimo secolo. La Sicilia oscura e insicura del marchese di Villabianca, dei diari del Villabianca: ma per questo francese di Rouen luminosa, piena di vitalità e di bellezza.

Da Jean Houel, *Viaggio pittoresco alle Isole Eolie*, introduzione di Leonardo Sciascia ; traduzione e postfazione di Roberto Cincotta, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, pp. 5-7.



## SCRITTI SULL'ARTE CONTEMPORANEA

---

### **Su Emilio Greco**

(1951)

Un giorno di marzo, di una luminosità primaverile, declinava ora in tristezza autunnale; d'un tratto illividita la specchiante sera, e la pioggia che appena bruniva sulle foglie nuove. E sotto la pioggia leggera, Greco, che ci era venuto incontro sulla via Nomentana, ci guidava al suo studio di Villa Massimo. Greco, sua moglie, la sua bambina; e il verde della villa, il tenue rosso di certi fiori: tutto sembrava sciogliersi nelle trepide tonalità dello Spadini familiare. E le sculture, nella luce già gelida della vetrata, ebbero tra noi come un riverbero di intimità, di tersa gentilezza di ordine affettuoso. Perché Emilio Greco è innanzi tutto un uomo semplice; uno di quegli uomini che è molto raro oggi incontrare, e poi tra gli artisti. Avaro di parole e di gesti, la sua intensa vita interiore egli non rivela nella «confessione» spesso frenetica e tediosa, ma piuttosto in un cordiale silenzio: e la fisica malinconia propria al siciliano in questo silenzio addolcisce e anima di nitide immagini. Gli ci vuole gagliarda semplicità, ad un artista, e veramente aureo silenzio, per cogliere forme così dure. Tra le camorre e le usure che con parassitario rigoglio vegetano sull'arte contemporanea, quasi riuscendo a impedirci, e a impedire agli stessi artisti, la elementare libertà e possibilità di scegliere tra la bellezza e l'orrore, questo giovane siciliano che vive a Roma ha trovato modo di non distrarsi: costantemente fiducioso nell'umana continuità della scultura, di quest'arte in cui ormai tanti si esprimono come in una lingua morta: vuota e risonante di raccapriccianti rifrazioni. Greco parla invece la lingua viva della scultura: ne inventa un ritmo, un'energia: e,

al tempo stesso, una grazia crepuscolare. Crepuscolare, riferendoci ad un tono più che ad un contenuto, vorremmo dire la deformazione delle sue figure, soprattutto di quelle femminili. Irregolarità e asimmetrie creano nei volti non sai che assorta malinconia: come una dolcissima attesa, un musicale rapimento. Qualcosa di simile si coglie nelle immagini di quei due banchettanti, nel sarcofago etrusco del museo nazionale di Villa Giulia (davanti a questo sarcofago abbiamo sentito Greco ripetere: «fatto con amore, fatto con tanto amore»; e potremmo così dire delle sue cose). Nel suo studio, «La Danzatrice» - veramente, come è stato detto, scultura per uno spazio aperto - raccoglie e fluidifica la luce. E accanto, una femminile «Figura seduta», armoniosa e patetica: e il volto di impressionista luce. E una copia della vigorosa «Testa d'uomo» che si trova nella Galleria d'Arte Moderna di Milano; e il «Cavallo ferito» che vorremmo dire, per montaliana suggestione, «stramazzato»: immagine di quel male di vivere che, sotto una pacata apparenza, certo tocca drammaticamente Greco. Stramazzato, e già morto: così ossuto, angoloso. E ricordavamo una pagina di Gianna Manzini, di Dell'Arco tra le sue più belle. Ma c'era un ricordo più preciso, una idea più certa; ebbene, quel cavallo non poteva essere che Ronzinante stramazzato non nelle pagine del Cervantes, ma in quelle di Unamuno. Come se il cavallo del chisciottismo stesse per diventare la carogna di Baudelaire. Così, morto nell'anima, il mondo si gonfia e corrompe. O si gonfia e deforma come nel «Lottatore in riposo»: dove, se deformazione c'è, questa è appunto l'ottusa deformità che instaura nella nostra epoca la delirante pratica dello sport. Ma una piccola terracotta attirava la nostra attenzione: una di quelle piccole cose perfette che subito ispirano il desiderio di farle nostre, di portarcele via; per renderle, come certi libri che spesso torniamo a rileggere, parte della nostra vita. È la terracotta della «Donna seduta»: «La Chiromante», come lo scultore la chiama. Una figura tranquilla, che porta dentro come una ieratica astuzia: non la chiromante di città: piuttosto l'indovina, la veggente, dei piccoli centri siciliani. Con quale verità Greco ha saputo coglierla e fissarla nell'arte sua! e con quale forza si ferma nella nostra memoria: così piccola, così perfetta, così carica di mistero; immobile, tranquilla: una sibilla verghiana. Conosce la sorte del carico di Lupini dei Malavoglia, il destino dei figli di Lissa, delle figlie nella

città. E chissà: può darsi conosca anche la nostra sorte: lei che ormai di certo ci sopravvive, così conclusa nella pura forma dell'arte.

da Leonardo Sciascia, *Emilio Greco* (1951), a cura di E. Mercuri, Roma 1971, pp. 49-51

### **Su Emilio Greco**

(1952)

Scultori tra i più luminosi che siano oggi in Italia (e si veda, in altra parte della rivista, quanto Mario La Cava scrive di Greco alla Biennale del 52<sup>22</sup>), Emilio Greco è naturalmente men noto come poeta. La sua è una poesia che nasce in margine all'attività maggiore, quasi clandestinamente, come intima postilla alle immagini scolpite. «Tornan dei nostri visi le postille»: così le statue di Greco si specchiano nelle parole, declinano una storia d'uomo; ma con il pudore e l'esitazione di chi alle parole si accosta come a mezzo di espressione non suo. E forse appunto per questo egli spesso riesce ad una emozione nuda, immediata: come nella poesia dedicata al fratello morto nel deserto di Libia, che è certo una delle più belle.

La sabbia logorava la tua gola,

fratello mio.

Forse pensavi ai gelsomini

che coprivano la tua casa di Sicilia

quando il petto ti si squarciò.

Intorno l'aria bruciava

e germogliavano croci

nel deserto.

Ho desiderato baciare

la sabbia che copre le tue ossa

ma il vento ha cancellato

---

<sup>22</sup> Cfr. M. La Cava, *Lettere da Venezia*, in «Galleria», III, 6, settembre 1953, pp. 47-57.

il tuo sepolcro.

Sono poche poesie, e insieme formano come un piccolo diario – un diario il cui tono più profondo è quello di una malinconia che a momenti sembra diventare letteraria, ma che è invece autentica e costante, e sommerge in una luce di crepuscolo la gioia dell'amore e della creazione. Quella sensualità intrisa di non sai che stellare mistero, quella mediterranea sensualità venata da un romantico brivido che è nelle sculture di Greco, nelle poesie trova una più spiegata controparte di pena, di solitudine, di «male di vivere». Bellissimi disegni dell'Autore ornano il libro.

Recensione a *Emilio Greco, Poesie, Milano, Fiumara, 1952*, in «Galleria», III, 6, settembre 1953, p. 61

### **Su Santo Marino**

(1963)

Carrieri dice di Cantatore : “la pesante chiave nera con cui s aprono e si chiudono le composizioni di Cantatore talvolta è appesa all’uscio e chiunque può servirsene per visitare i suoi luoghi e intrattenersi con le sue figure”. E si può dire la stessa cosa di Marino : nel senso che una chiave ci vuole, anche se è appesa all’uscio. Una chiave da casa contadina, da masseria : ma buona anche ad aprire le nuove realtà della Sicilia, gli esatti “sipali” della Rasiom della Montecatini, dell’Eni che ora si aprono a sfondo della condizione umana in questa nostra terra. “Sipali” : confini, siepi, forse anche siparii; parola di solito legata all’immagine del ficodindia vigoroso e pungente sipario della solitudine. “Sipali” che nella pittura di Marino non mancano: e fisicamente e per metafora.

La solitudine, una solitudine profonda ma non disperata, è nei suoi paesaggi, nelle sue figure: la solitudine dell’uomo negli assorti momenti della natura, nei sospesi silenzi; la solitudine che fa serena la mente, acuti i pensieri; la solitudine in cui Lawrence vede l’uomo siciliano acquistare “qualcosa della noncuranza ardita dei Greci”.

Direi che è da questa condizione di solitudine che nasce la pittura di Marino. Tanto più che egli deliberatamente tale condizione ha scelto restando in Sicilia, nel suo paese (come me: ed è questo forse l'unico titolo per cui io posso oggi scrivere di lui). Condizione difficile: ma scelta non senza orgoglio, e con molta speranza.

da *Luogo e memoria. Santo Marino. Opere : 1955 -1985*, Militello in Val di Catania 1985, pp. 56 -58 [testo ripreso dalla presentazione, forse più ampia, in Santo Marino, I Quaderni di Galleria, n. 60, Caltanissetta, Sciascia Editore, 1963]

### **Su Marian Warzecha**

#### ***I messaggi degli inquisiti***

(1964)

L'anno scorso, nei giorni in cui, presso l'editore Laterza, usciva il mio libretto sull'Inquisizione e sul caso di fra Diego La Matina, mi sono trovato a Roma a visitare, alla Galleria dell'Obelisco, la mostra del polacco Marian Warzecha. C'erano molte signore e letterati, e pittori: ma di colpo, tra i quadri del Warzecha, io mi sono sentito come doveva sentirsi il vecchio Pietrè tra le mura del carcere di palazzo Chiaramonte, nei mesi che vi passò a decifrare le scritte dei prigionieri. Perché il mondo di Warzecha, nato a Cracovia nel 1932, era proprio quello su cui Pietrè si era chinato attento e pietoso: il mondo del carcere, il mondo dell'inquisizione. Tra il 1664 e il 1964, nel corso di tre secoli, tre secoli in cui erano passati Cartesio, Kant, l'Enciclopedia, la Rivoluzione Francese, i Risorgimenti nazionali, il Manifesto di Marx, non era dunque accaduto nulla che togliesse all'uomo il peso atroce dell'inquisizione?

Benché nella presentazione del catalogo non se ne facesse parola, non c'era dubbio che i quadri di Warzecha ossessivamente ripetessero i graffiti e le scritte di un carcere. I dati di una particolare esperienza venivano così *portati fuori*, di fronte a coloro che si credevano liberi: e assurgevano a

significato di una condizione ancora, e per tutti, attuale. Un avviso, un ammonimento.

Si capisce che parlo dell'inquisizione in senso lato, senza distinguere, tra quella religiosa e quella politica (e del resto quella religiosa, di ieri, era anche politica; e quella politica, di oggi, è in un certo modo religiosa). Distinzione che, naturalmente, va fatta in sede storica: ma sul piano umano, quando cioè l'uomo viene privato della libertà, offeso nella sua integrità fisica e morale, inquisito nei suoi sentimenti e nei suoi pensieri, è chiaro che non c'è distinzione e che monsignor Juan Lopez de Cisneros, il dottor Himmler, Beria e quanti altri si sono trovati, in tempi remoti o a noi vicini, ad opprimere e ad annientare la libertà del pensiero altrui, appartengono alla storia – folta purtroppo e continua – del disonore umano.

Chi dunque si trova a visitare le tre celle ora riscoperte nel palazzo dello Steri, non senza attuale inquietudine raccoglie i messaggi dei prigionieri di due secoli or sono: voci di dolore, di rassegnazione, di fierezza, di ironia; espressioni figurative di fede, di nostalgia, di fantasia. E si è in prima sorpresa dal fatto che in un luogo in cui, secondo le accuse, dovevano raccogliersi i campioni dell'eretica pravità, i bestemmiatori, i rei di pratiche e commerci col diavolo in persona, restino tante espressioni di devozione, di preghiera: «Voi solo S. Giovanni mi guardate con sei occhi», si legge su una grande figura del santo: scritta un po' sibillina, da riscontrare forse su un passo dell'Apocalisse alquanto confuso nella memoria di chi la tracciò. E poi: «Locus purgationis est». «Fructus peccati est»; e vogliono dire, con una rassegnazione da *buio a mezzogiorno*, che chi scrisse aveva coscienza della propria colpa e riteneva di dover scontare, in qual luogo, la sua penitenza. E uno, forse in attesa della sentenza scrisse: «Aspetta del suo falir la pena». Di una stessa mano, probabilmente, sono due sonetti dedicati alla Croce: uno completamente leggibile e l'altro fino al sesto verso. Il primo comincia: «Tetre immagini ogn'astro a noi diffonde»; e i sei versi dell'altro dicono: «L'alme, che quasi erranti agne disperse, / Rischio correat di precipizio eterno. / Sotto quest'arbor santa al suo governo / In un raccolte il buon Pastor converse. / Su quest'altar gran Sacerdote offerse / Ostia a placar l'alto rigor Paterno». E sono versi di buona fattura, anche se non di intenso sentimento: e si dovrebbe cercare il loro autore tra i poeti di un certo nome,

nella Sicilia del settecento. E una uguale ricerca, tra i pittori dell'epoca, dovrebbe essere svolta per quanto riguarda due Crocifissioni, un tondo raffigurante la Madonna con santi in adorazione e un piccolo paesaggio: che ancora vividamente, risaltano sulle pareti. E si può con certezza affermare che una delle due Crocifissioni è di un pittore di eccezionale qualità e di notevoli capacità tecniche; così come il tondo e il piccolo paesaggio si possono attribuire ad uno stesso artista, di personalità meno complessa e sensibile di quella dell'autore della Crocifissione, ma di buon mestiere e di una cultura figurativa in cui si notano gli apporti della scuola napoletana: di Luca Giordano, del Solimena.

La Crocifissione e il piccolo paesaggio sono le cose che più colpiscono, che restano impresse. Il paesaggio è di un castello su cui sventola un vessillo rosso, di un albero solitario: con uno sfondo di colline e sotto un cielo tempestoso. Ed è stato concepito come una specie di «trompel'oeil», di «inganno»: e nell'avara luce doveva veramente apparire come uno di quei dipinti su seta tenuti da bastoncini metallici e attaccati al muro con un cordoncino (e vi si finge persino la sfilacciatura del cordoncino). La Crocifissione ha come un ricordo di quelle antonelliane che si trovano a Dresda e a Sibiu: il Cristo crocifisso su uno sfondo di case e chiese si accampano su una insenatura o golfo dominata da un monte che è il Calvario; in alto il cielo stellato e una luna che nella sua falce accoglie un profilo umano quasi caricaturato, espressivo di ipocrisia e di gelida ferocia.

Considerando che la credenza popolare ravvisa nelle macchie lunari il volto di Caino, si può anche pensare che il pittore abbia voluto riprodurre le sembianze di uno degli inquisitori, degli aguzzini; e comunque di una persona che gravò sul suo destino. Perché non tutti i prigionieri dovevano essere rassegnati o contriti: qualcuno doveva odiare e disperarsi, perdere tra quelle mura la fede, apprendervi il dispetto e la violenza. Chi scrisse: «Poco patire, eterno godere / poco godere / eterno patire» aveva già rovesciato la visione cristiana di questa vita e dell'altra. E chi tracciò le parole «Semper tacui» aveva raggiunto una consapevolezza della propria dignità al di là della fede in Dio. E la scritta: «Allegramenti o carcerati, ch'quannu chiovi a buona banda siti» è già di un'ironia che supera la sventura.

Ma chi furono questi uomini che passarono giorni o anni della loro esistenza nelle tetre carceri dell'Inquisizione? Quali i loro nomi?

Considerando quale vergogna allora costituisse l'avere a che fare con l'Inquisizione in quanto rei o sospetti rei (e non soltanto per sé, ma anche per i propri familiari, e per più generazioni), è già molto che tre prigionieri abbiano lasciato i loro nomi: Giuliano Sirchia, Pietro Lanzarotto, Francesco Gallo. E si può anzi dire che questi tre, infischiandosene della vergogna, con la semplice traccia del loro nome hanno lasciato la più ardita testimonianza di reazione, di rivolta. Ma gli anni della loro sofferenza erano anche gli ultimi dell'Inquisizione in Sicilia: chè si ha ragione di credere che queste scritte e queste pitture non siano anteriori al 1770. Dodici anni dopo il marchese Caracciolo, vicerè di Sicilia, scriverà al suo amico D'Alembert: «Il giorno 27 del mese di marzo, mercoledì santo, giorno per sempre memorabile in questo paese, in nome di re Ferdinando IV, è stato abbattuto questo terribile mostro...».

da "L'Ora", 31 ottobre 1964



## **Su Toulouse-Lautrec**

(1964)

Quando uno scrittore, un artista, un poeta diventa personaggio - o per un particolare rapporto con l'ambiente e l'epoca in cui si è trovato a vivere o per la passionale e tragica declinazione della propria esistenza - è molto difficile sottrarre la sua opera alla suggestione che la sua biografia incute, e stabilire quindi un giudizio sereno, equo, distaccato sulle sue cose. È il caso, per esempio, di Federico Garcia Lorca: la cui poesia, nella considerazione dei più, viene a sovrastare quella di altri poeti della sua generazione - da Alberti a Guillén, da Aleixandre a Cernuda - che pure (e forse più compiutamente, dato che più compiutamente hanno percorso l'arco della vita) hanno espresso opere di poesia tra le più alte del nostro tempo. E credo sia anche il caso di Toulouse-Lautrec: la cui vita, la cui leggenda, i cui legami con un mondo che oggi accentra la nostalgia degli europei, cioè la Parigi fine secolo, hanno fatto sì che la sua pittura apparisse di una qualità e di una altezza che effettivamente non raggiunge. Riunite in una grande mostra, come quella che per ora si tiene a Parigi sotto gli auspici del Ministero per gli Affari Culturali, le sue opere consentono ai visitatori di formulare un giudizio di cui essi stessi si rammaricano e si amareggiano: Toulouse-Lautrec non era un grande pittore. Era un disegnatore eccellente, un grafico di straordinaria inventività e talento, un poeta delle affiches, dei cartelloni, dei programmi: ma un grande pittore proprio no. L'effetto di questa grande mostra è dunque quello di impoverire una leggenda, di farci un po' sentire come defraudati, di irritarci. E perciò risulta in un certo senso più organica e sicuramente più gradevole la piccola mostra organizzata da una galleria privata al Quai Voltaire: una mostra che raccoglie trentasei pezzi, cioè tre piccoli dipinti e poi disegni, litografie, affiches sul tema "Elles" (da noi si direbbe "quelle", cioè le donne di un particolare mondo, di una particolare condizione). Vi si ritrova il Toulouse-Lautrec più amato: quello che ognuno, spendendo da cento a cinquecento franchi, può portarsi a casa in originale; il Toulouse-Lautrec delle litografie e dei manifesti, dietro il quale ci si può illudere sia il grande pittore.

da "L'Ora", 12 dicembre 1964.

### **Su René Magritte**

#### ***Il tabuto di madame***

(1964)

Un mostra che, in questi giorni, a Parigi si può visitare con profitto da parte nostra, di noi italiani di solito a Parigi svagati dietro squallide cose, è quella di René Magritte, un pittore surrealista che qui conosciamo di nome o attraverso qualche riproduzione. È una mostra deliziosa: e non sembri fuori posto questo aggettivo, ché se l'idea corrente del surrealismo generalmente si fonda sul Dalí di quel periodo (che riaffiora nelle illustrazioni del Don Chisciotte che viene pubblicando il settimanale Tempo e che però sono, bisogna riconoscerlo, a livello più alto di quelle dei Promessi sposi di De Chirico), il surrealismo di Magritte è di ben altra estrazione ed educazione. Intanto, Magritte, ha una qualità che nessun altro surrealista possiede: una fondamentale, squisita, letteratissima ironia. Non è dunque l'artista che si abbandona agli automatici dettati dell'inconscio, quale per definizione è il surrealismo: è lucido, distaccato, consapevole; con una inclinazione allo scherzo quale da noi, ma in diversa misura e qualità, aveva Leo Longanesi; e con un amore al paesaggio e agli oggetti che, per quanto filtrato e rarefatto, è tuttavia vivissimo e dà respiro al suo mondo. Il suo gusto alla parodia è straordinario: irriverente, ironico, e con una punta di terrore. Tanto per fare un esempio: il quadro che s'intitola Perspective. Madame Récamier de David, ché ritengo sia noto a tutti il ritratto neoclassico che il pittore David fece della signora Récamier, neoclassicamente vestita e in neoclassica posa assisa su un sofà. Ebbene, Magritte rifà tale e quale il sofà: ma al posto della bella signora mette un tabuto, un bel tabuto neoclassico piegato allo stesso modo che, nel quadro di David, il grazioso corpo della signora. È una parodia, uno scherzo: ma mette un certo brivido. E così gli altri suoi quadri: che hanno una luce di idillio, una predominante azzurrità con candide e rosate efflorescenze di nuvole; ma sempre un centro in cui

figure ed oggetti - levigati, precisi - coagulano il senso della solitudine, della pazzia, della morte.

da "L'Ora", 12 dicembre 1964.

### ***Opera grafica di Bruno Caruso***

(1965)

Palermo: *ma chi d'esso luogo fa parola* a proposito di Bruno Caruso, non dica Palermo, *ché direbbe corto, ma Oriente, se proprio dir vole*. Questa famosa terzina dantesca vale per una «interpretatio» assolutamente lontana da quella che nell'undicesimo del Paradiso, contiene: per dire che Palermo è per Caruso la porta dell'Oriente; di un Oriente che è vivente e sofferta natura, storia, condizione umana, cultura, poesia e non dimensione dell'esotico e del pittoresco.

Palermo dove è nato, dove ha vissuto gli anni della sua complessa (e precisa e sicura) formazione. Complessa come è complessa, culturalmente e umanamente, nel passato e nel presente, nelle cose e nelle persone, questa splendida e tremenda città che come è capitale della Sicilia così ne riassume le atroci contraddizioni, il difficile modo di essere. E complessa anche, la sua formazione, perché nella profonda esperienza che veniva facendo di un luogo, di una condizione, contemporaneamente vi risolveva e consumava (senza residui, senza scorie, e anzi in un naturalissimo processo di assimilazione) esperienze formali tra le più nuove e affilate.

Di queste esperienze formali (che non sono puramente formali per un artista propriamente «impegnato» come Caruso), dei rapporti – su un piano di alta intelligenza e cultura, di intellettuali e civili affinità (e basti soltanto il nome di Ben Shahn) – con artisti e movimenti contemporanei, non è il caso di fare qui discorso; che peraltro è stato già fatto da altri, e con ben altra competenza. E quello che di essenziale vogliamo dire su Caruso in effetti l'ha già intuito Leonardo Sinisgalli: *Egli sconta la sua natura di saraceno sempre esitante tra astrattezza e documento*: solo che noi riteniamo non si

tratti di un'esitazione, ma di un equilibrio raggiunto nella *restituzione della natura attraverso l'intelletto*: e, che in ciò appunto consista la sua viva e acuta originalità.

[Presentazione], in *Opera grafica* di Bruno Caruso, Galleria d'arte Cavallotto, Caltanissetta 1965.

### ***Jaki***

(1965)

Jaki, che in serbo vuol dire «il forte» è pseudonimo di Joza Horvat. Più propriamente sarebbe da dire «nom de guerre»: poiché quest'uomo, anche fisicamente forte, è in guerra con se stesso e col mondo. Da Nazarje pri Celju, piccolo paese della Slovenia, a pochi chilometri dal confine con l'Austria, piccolissimo anzi, che nel suo nome evoca idillio cristiano, e così appare nelle sue case sparse tra gli orti e dominate da una solitaria chiesa bianca, Jaki fa guerra ai demoni antichi e nuovi, alla natura e alla storia, ai mostri che la natura suscita e che il sonno della ragione produce.

Ed ecco che abbiamo nominato Goya: «El sueño de la razon produce monstruos», i capricci, i disastri. Il pittore che più gli si può avvicinare: per quella testimonianza ed esorcizzazione del mondo, del tempo storico, attraverso le angosce, i demoni, i fantasmi della propria coscienza, del proprio essere. Ma in Jaki è anche qualcosa di ariostesco, di avventuroso, di spavaldo: quale appunto si addice ad un uomo che sotto ad ogni mostro o disastro che rappresenta conferma la sua vittoria firmandosi il forte. Lotta contro i mostri e li atterra: su un foglio di carta, su una lastra di rame, sui mattoni, sui piatti, sulle pareti, sui tavoli sulla neve, su qualsiasi cosa si possa disegnare o incidere; continuamente, instancabilmente con una forza e una velocità incredibili: con tecniche inventate, o che sembrano inventate, al momento: con strumenti imprevedibili. Gli basta per esempio un pezzo di carta metallizzata da scatola di biscotti: ed ecco che la spalma di nero e sul nero servendosi di uno di quei pennini con asticciola che quando noi andavamo a scuola costavano due soldi, incide minutamente, in un arabesco

sottilissimo e fitto, un fantastico uccello, un mostro, una crocifissione. Oppure stende su un foglio strati di quei colori a cera che si usano nelle scuole: e con mano straordinariamente ferma e veloce, servendosi di una punta qualsiasi fa sorgere da una tumefazione di colori tutta un'utopia. Oppure dategli la sezione di un tronco d'albero: e con fiamma ossidrica, colori e vernici ottiene mostruose pietrificazioni di zoologia fantastica.

E siamo così al secondo nome, di scrittore stavolta, il cui mondo confina con quello di Jaki: Jorge Louis Borges, l'autore di quel *Manual de zoologia fantastica*, di quelle *Ficciones*, finzioni che sono labirinti di tempo e di spazio di storia e di utopia, di memoria erudita e di ossessioni. Solo che Jaki, nelle sue cose, non stinge il minimo sospetto di quella suggestione libresca, di quella rara erudizione, di quella sottile cultura esoterica che in Borges sono peculiari. Ma della *Zoologia fantastica* di Borges passi come questo possono introdurre alla zoologia di Jaki: «L'idea del cielo come animale riapparve col Rinascimento, in Vanini; il neoplatonico Marsilio Ficino parlò dei peli, denti e ossa della terra; e Giordano Bruno stimò che i pianeti fossero grandi animali tranquilli, di sangue caldo e abitudini regolari, dotati di ragione. Al principio del secolo XVII, Keplero disputò all'occultista inglese Robert Fludd la paternità dell'idea della terra come mostro vivente “la cui respirazione di balena, corrispondente al sonno e alla veglia, produce il flusso e il riflusso del mare”. L'anatomia, l'alimentazione, il colore la memoria e la forza immaginativa e plastica del mostro furono studiate da Keplero...». Studiate da Keplero, e rappresentate da Jaki potremmo aggiungere. E prendiamo a caso qualche animale della fauna borgesiana: «Di otto zampe dicono provvisto (o carico) il cavallo del dio Odin, Sleipnir che è di pelo grigio e va per la terra, per l'aria e per gli inferni...»; «La fama di Behemoth raggiunse i deserti dell'Arabia, dove gli uomini alterarono e ingrandirono la sua immagine. Da ippopotamo o elefante lo fecero pesce che si sostiene sopra un'acqua senza fondo, e sopra il pesce immaginarono un toro, e sopra il toro una montagna di rubino...». «Baldanders è un mostro successivo un mostro nel tempo: nel frontespizio della prima edizione del romanzo di Grimmelshausen è raffigurato un essere con la testa di satiro torso d'uomo ali spiegate d'uccello e coda di pesce, che

con una zampa di capra e un artiglio d'avvoltoio calpesta un mucchio di maschere, che possono essere gli individui della specie.

Porta una spada alla cintura, e nelle mani ha un libro aperto con le figure di una corona, un veliero, una coppa, una torre, una creatura, alcuni dadi, un berretto a sonagli e un cannone»; «L'agnello vegetale di Tartaria detto anche “borametz” o “polypodium borametz”, è una pianta che ha forma d'agnello, coperta di lanugine dorata. Cresce su quattro o cinque radici; le altre piante le muoiono intorno, ed essa si mantiene rigogliosa; a tagliarla, n'esce un succo sanguigno...In altri mostri si combinano specie o generi animali; nel “borametz”, il regno animale e il vegetale...»; «Il centoteste è un pesce creato dal “karma” di alcune parole, per la loro postuma ripercussione nel tempo. Una delle vite cinesi del Buddha riferisce che incappò nella rete di certi pescatori. Questi doppi infiniti sforzi, trassero a riva la rete e vi trovarono un enorme pesce, con una testa di scimmia, un'altra di tigre, e così via fino a cento...». E potremmo continuare in questo giuoco, risparmiandoci di descrivere con parole nostre gli animali mostruosi che popolano il mondo di Jaki, la sua era: l'era jakiana, come lui (scherzosamente e no) dice. Ma bisogna avvertire che se questi mostri provengono a Borges dalle favolose faune di antichi testi religiosi, di antiche storie naturali, dagli incubi e dalle invenzioni della letteratura mondiale, in Jaki esclusivamente (o quasi) sorgono, proprio come in Goya, dalla coscienza in sé inquieta e tempestosa e dalla reazione della coscienza alla realtà storica. Tutti i richiami che, di fronte alle sue cose, si possono fare a particolari momenti, nomi ed espressioni della letteratura e dell'arte, possono servire a noi; ma non hanno assolutamente alcun valore e significato per lui. Si definisce ed è, un primitivo. L'unico apporto libresco nel suo mondo è rappresentato da H. G. Wells: scrittore assolutamente insufficiente a scatenare il tremendo caos, la tremenda era jakiana.

Jaki è nato il 4 marzo del 1930 a Murska Sabota, quasi sul confine tra la Jugoslavia e l'Ungheria. La sua famiglia era stata parte di quel mondo che nel suo crepuscolo e nella sua dissoluzione aveva coinvolto tanti e diversi destini; di quel mondo di quel tempo storico, in cui nostalgie e presentimenti, dinastici miti sensuali e tragedie, ambiguità e alienazioni e

metamorfosi trovavano estreme declinazione: l'impero austriaco, diciamo il mondo asburgico.

Nella città dell'impero erano accadute stranissime cose: a Praga lussuose case di piacere improvvisamente si erano mutate in case di lutto e mediocri commessi viaggiatori in scarafaggi; a Vienna, un consigliere in pensione si era dato a scrutare ossessivamente con un binocolo militare le finestre illuminate, in cerca di celesti terrestri veneri, mentre una dama di corte aveva trovato in una prostituta la sua controfigura da offrire al desiderio di un sultano, e sempre a Vienna, nell'organizzazione delle feste giubilari per l'imperatore, era venuto fuori l'uomo senza qualità. Ancora a Praga, appena scoppiata la guerra del quattordici, un richiamato di nome Schweyk, un idiota, aveva irrimediabilmente compromesso l'unione e la felicità dell'impero, il morale, delle armate combattenti, il raggiungimento della vittoria. Avvenimenti piuttosto strani, e più strani e gravi quelli che in essi si presentavano.

In un certo modo, gli atroci simboli di Jaki, le sue spaventose allegorie e metamorfosi, provengono da quel mondo. Non sappiamo fino a che punto se ne renda conto, ma è indicativa la sua passione a raccoglierne le reliquie, a collezionare oggetti di quel tempo perduto. Quando con orgoglio di collezionista mostra il grande, pesantissimo libro di immagini offerto a Francesco Giuseppe nella festa del giubileo (quella stessa da cui rameggia il grande libro di Musil), viene da sospettare che quelle immagini ambigualmente in lui suscitino una dorata nostalgia e una profonda paura: quella stessa ambiguità che anche a livello del comune e banale sentimento, trascorre di musica e di morte nel destino degli Asburgo.

da "L'Ora", 18 settembre 1965

## **Su Giorgio Carpinteri**

### ***Un pittore siciliano a Milano***

(1966)

È difficile oggi imbattersi in un pittore che abbia, come Giorgio Carpinteri, tutte le carte in regola. Le carte in regola, dico, con la pittura; e quindi anche con la morale che, anche se i più se ne dimenticano o non se ne curano, esiste nell'arte nè più nè meno che in ogni fatto umano. Carpinteri sa dipingere: e al saper dipingere è arrivato attraverso un intenso processo di ricerca, di travaglio, senza lasciarsi fuorviare dalle mode, senza subire le suggestioni delle altrui ricerche ed elucubrazioni: e altro non vuole che fare della pittura che sia pittura, buona e vera pittura. E che in questa restituzione della pittura alla pittura, in questo suo rifiutarsi al giuoco di quella specie di apocalisse alla moda in cui le arti figurative sono venute a cacciarsi in questi anni, egli riesca ad esemplare originalità e novità di risultati, può apparire un paradosso, nell'infuriare delle «gag» ottiche e materiche. Un paradosso piuttosto antico ma sempre nuovo. E viene da ricordare quel pensiero di Samotraccia: che ad un artista vero basta slacciare una fibbia per aprire una nuova visione del mondo, «e i cretini invece...». Ma oltre al saper dipingere coerentemente e consapevolmente, che è già un gran fatto, in Carpinteri mi pare di trovare una peculiare qualità (che è poi la ragione per cui scrivo questa nota, da non addetto ai lavori quale sono): ed è la polemica, la rabbia, l'inadattabilità sentimentale e morale alla realtà nella quale vive, nella quale ha scelto di vivere. E in ciò è forse da ricercare il senso - non dichiarato, non esteriormente ravvisabile - del suo essere siciliano. Perché alla «memoria siciliana», per usare la giusta espressione di Renata Usiglio, succede in Carpinteri - ma senza alcun salto, in un naturale processo di acquisizione - un rapporto, forse più esatto sarebbe dire un urto, con la realtà che noi siciliani diciamo (in un significato abbastanza complesso e polivalente) «continentale»: e di questa realtà sa cogliere, dalla sua condizione di emigrato - con acutezza, con ironia, con pena - le contraddizioni e gli eccessi. Più precisamente, con precisa allusione a un grande precedente: le disparetes.



da "L'Ora", 26 marzo, 1966.

**Su Antonio Denaro**

***Uno scultore a Messina***

(1966)

Nel grande ritorno dell'«Art Nouveau» o «Modern'Style» o più genericamente, del Liberty, l'incontro con lo scultore messinese Antonio Denaro è una piacevole e genuina sorpresa: perché a interpretare e rivivere le forme del «Liberty» Denaro è arrivato nativamente, originalmente; non per suggestione culturale o, peggio, di moda. Si ha anzi l'impressione che le forme dell'Art Nouveau siano in lui evocazione di memoria, deformate e assottigliate nella favolosa e sensuale ottica del lontano ricordo, dell'indecifrato desiderio, dell'infantile eros senza nome. Autodidatta, il Denaro si avvicinò alla scultura dapprima come ad un caos da cui sbizzare e sprigionare drammatiche forme, quasi in antagonismo con la materia. Poi, quasi avesse scoperto la docilità della materia, la disponibilità della materia alla dolcezza, all'idillio, alla grazia, cominciò a trarne forme sottili e librate: di danza, di volo, di giuoco. E si ha, stando in mezzo alle sue statue, il senso di star dentro una specie di «ronde»: e mi riferisco appunto a La ronde di Schnitzler di cui Max Ophuls prima e Vadim recentemente hanno cavato opere cinematografiche di diverso valore ma di uguale carica erotica. Un carosello di figure femminili, insomma, che per un momento fanno coppia magari con un soldato (com'è malinconicamente in una scultura di Denaro: e forse mi è venuto da questo pezzo il richiamo a La ronde); e poi si sciolgono in una loro aerea e tentatrice libertà, in un loro richiamo erotico da cui il giro potrà continuare all'infinito. E ci auguriamo per lo scultore e per noi che il giro continui, che continui questa «ronde» di sensualità e di grazia in cui Denaro ha raggiunto un felice equilibrio, una compiuta maturità.

da "L'Ora", 26 marzo, 1966.

## **Su Mario Bardi**

### ***Non c'è niente nella sua pittura che la Sicilia non possa spiegare***

(1967)

Non c'è niente nella sua pittura che la Sicilia non possa spiegare. I temi storici e di cronaca, della storia e della cronaca siciliana, che Bardi svolge nella sua pittura con profonda coerenza e ostinazione, sono la principale ragione per cui posso dire qualcosa dei suoi quadri. La seconda ragione è, naturalmente, che i suoi quadri mi piacciono, al di là dei temi, al di là dei contenuti, e che sono convinto che egli è tra i pittori della sua generazione (che è poi la mia) uno dei più maturi e dei migliori. Più di una volta mi sono trovato a scrivere di pittori siciliani: non da critico d'arte, beninteso, ma da uomo che con altri mezzi lavora a rappresentare la realtà siciliana. Per cui il mio discorso, che pregiudizialmente altro non voleva essere che un gesto di solidarietà, poteva o meno avere una sua validità nella misura in cui il rapporto del pittore con la realtà siciliana era più o meno effettuale. Ma con Bardi mi trovo in una più precisa congenialità. Quando ancora non ci conoscevamo di persona, ci siamo conosciuti su un tema comune: la sua prima cosa che ho visto era una battaglia garibaldina; la prima mia cosa che lui ha letto era un racconto sulla cosiddetta “diversione di Corleone” che consentì a Garibaldi di prendere Palermo. E già questo girare intorno alla spedizione garibaldina come intorno ad un giuoco (piuttosto greve) dell'errore, a tentare di scoprirlo e di scriverlo almeno nella nostra coscienza è un fondamentale elemento di affinità. E poi altri punti nodali della storia siciliana e della cronaca: i fasci socialisti, il separatismo, Portella della Ginestra, la mafia – ma visti dal di dentro, nelle dolorose implicazioni della nostra responsabilità. A questi punti dolenti della realtà siciliana e della coscienza individuale e collettiva dei siciliani, Bardi ovviamente perviene attraverso un ordine di esperienze e di scelte diverse di quelle di uno scrittore, e più immediate (anche se avvertite e sostenute dalla partecipazione a quella particolare cultura di cui molto prematuramente Gentile stese l'atto di morte). Non c'è niente nella sua pittura che la Sicilia, a riscontro, non possa spiegare: e non soltanto negli avvenimenti, nei fatti, ma anche e soprattutto nel modo di essere, e nel suo modo di essere pittore.

E poiché non si può parlare di un pittore senza toccare intrinsecamente il suo modo di essere pittore, voglio subito dire quella che a me pare la più positiva particolarità di Bardi: che pur volgendosi a temi che sono stati e sono di Guttuso, la sua pittura risulta totalmente affrancata da ogni suggestione guttusiana. Che non è poco, considerando quale grande personalità sia quella di Guttuso e quanta naturale attrazione, per il provenire da una uguale cultura figurativa popolare e no, può esercitare su un siciliano. E non è che Bardi non abbia appreso niente di Guttuso, solo che lo ha appreso bene: tanto bene che appunto non si vede (a parte, si capisce, la lezione di impegno civile: che si vede). A dar senso a questa considerazione occorrerebbe far discorso sul colore di Bardi, che è la sua più forte peculiarità. Un colore che nelle sue accensioni e preziosità dà il senso di provenire dal nero e di aspirare al nero: quasi “sviluppat” dal nero, insomma; e, svelato e sospeso per un momento, per un momento folgorato, dovesse di nuovo riassorbirsi nel nero. Ma questa è soltanto una sensazione. E ci vuol altro per fare quel discorso che la pittura di Bardi merita.

[Presentazione] in *Mario Bardi*, catalogo della mostra, Galleria Trentadue, Milano, 1967, s. n. p. [testo ristampato in *Mario Bardi*, catalogo della mostra, Galleria La Robinia, Palermo, 1968, s.n.p.; *Artisti di Sicilia*, catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Palermo 1968, s. n. p.; *Mario Bardi. Opere 1960-1990*, catalogo della mostra, Albergo dei Poveri, Palermo 1993, p. 87]

### **Su Bruno Caruso**

#### ***Vietnam libertà***

(1968)

Il grande privilegio degli americani, diceva Tocqueville, è quello di sapere a un certo punto prendere coscienza dei propri errori e di porvi riparo. Ed è bastato che Johnson annunciasse la volontà di mettere fine alla guerra nel Vietnam e la decisione di non ripresentare la sua candidatura alla presidenza, perché gli «amici dell'America» (che son poi, se non i suoi

nemici, i suoi servi: e in quanto tali negati a vedere in essa quel mito che pure ha avuto effettualità nella storia americana e mondiale), questi stessi che fino a ieri davano all'intervento americano nel Vietnam i crismi della buona causa e del diritto, riscoprissero questo privilegio: ammettendo dunque l'errore, ma senza valutarne la natura e il grado e dimenticando che l'assegnazione del privilegio appunto risale a Tocqueville; il quale aveva sì degli scatti di lucida profezia, ma non al punto di involgere in essi, nel 1835, l'errore della guerra nel Vietnam e il riparo cui Johnson è corso in questi ultimi giorni (ammesso che il riconoscimento dell'errore e la ricerca di un rimedio affiorino in Johnson dall'insorgere dello «spirito americano» e non, più probabilmente, da uno stato d'animo traducibile nel modo proverbiale siciliano per cui un uomo è disposto a cavarli un occhio con le proprie mani pur di riuscire a cavarli tutti e due al nemico – che è in questo caso Robert Kennedy, persona che in verità non ci dispiacerebbe finisse elettoralmente accecata da Johnson). Perché c'è errore ed errore: e la costante della presa di coscienza e del porvi riparo, positiva peculiarità della «democrazia in America», poteva funzionare e funzionò fino a un certo punto. Fino allo sbarco dei marines a Veracruz, mettiamo, nel 1914. Fino a quando, cioè, l'errore fu propriamente e totalmente americano. Ma l'errore del Vietnam è americano ed europeo, di un'America che ha voluto aggiungere ai propri gli errori dell'Europa, assumendoli senza beneficio d'inventario, senza cautela, senza destrezza; quasi fosse possibile riprendere nella seconda metà del ventesimo secolo, e ripetere, la nefasta trama del colonialismo nei modi – insieme, contemporaneamente – di Filippo II di Leopoldo del Belgio di lord Balfour: cioè nella tendenza a dare alla conquista un contenuto mistico e morale; nella rapacità atrocemente dispiegata; nel giuoco del dividere e del promettere, del tenere i popoli in minorità attraverso la discordia inseminata nei laboratori dei servizi segreti e poi diffusa e coltivata con la corruzione.

«Dov'è l'America?» domandava Emanuelli a un suo collega americano – e voleva dire un luogo degli Stati Uniti, una regione, che presentasse, fisicamente e moralmente, la maggiore quantità di elementi per definire l'America. Equivocando l'americano rispondeva che l'America non esisteva, che era «nella testa», che era un'idea. Ora dal punti di vista dell'America che è nella testa, dell'America-idea (nella testa degli americani, idea degli

americani) resta esemplare riguardo al Vietnam un articolo di Arthur Miller pubblicato nel «new York Times». A tal punto esemplare che viene il sospetto Miller parodizzi il punto di vista americano lasciando in ombra il suo, più radicale, appunto per offrire all'americano medio uno strumento medio, cioè tipicamente americano, di riflessione. È un breve discorso, una constatazione di semplice buon senso: ed è già molto americano che un tale discorso, una tale constatazione, siano provocate da immagini che in altri tempo o in altri paesi sarebbero stati suggellati come segreti di Stato e che la televisione americana invece liberamente comunica. «Ho visto alla televisione, qualche sera addietro, come altri quindicimila vietnamiti venivano cacciati dai loro villaggi da americani, che successivamente, passavano a bruciare le loro case dai tetti di paglia per impedire che vi si rifugiassero i vietcong».

Candidamente si domanda: «Perché non vediamo mai i contadini vietnamiti che bruciano da soli le loro case?» La domanda non è così ridicola come può sembrare se ricordiamo i russi, gli jugoslavi e – se la memoria non mi inganna – gli americani durante la rivoluzione, i quali distruggevano gli edifici per impedire che cadessero nelle mani del nemico.. Eccoci dunque qui, a pompare sangue e denaro per aiutare questa gente a conservare la propria libertà, e non siamo capaci di trovare nemmeno un piromane locale, per non dire un patriota, disposto a dar fuoco al proprio tetto». Tanto sangue, tanto denaro: e nemmeno un piromane in contropartita, a tranquillizzare la coscienza del «tranquillo americano» (quello che nell'omonimo romanzo di Graham Greene già cominciava ad assoldare piromani locali nel Vietnam: ma con effetti fallimentari, vediamo oggi). Ed ecco l'inquietante constatazione: «Dal momento che siamo noi e non i vietnamiti a bruciare quelle case, ciò può soltanto significare che essi non condividono i nostri motivi e che preferirebbero di gran lunga vivere dove hanno sempre vissuto e lavorare la terra che hanno sempre lavorato, con o senza i vietcong».

L'errore americano spiegato alla coscienza americana. E se avessero trovato un piromane locale?

Ma la ragione per cui non l'hanno trovato, la ragione dell'errore, le cause e le implicazioni dell'errore, il suo grado e la sua irrimediabilità, sono ben più

complesse e lontane. A spiegarlo, il discorso «americano» di padre Bartolomeo Las Casas francamente sarebbe molto più valido di quello di Miller: un discorso «americano» nella misura in cui è antieuropeo. Il discorso che noi, qui, vanamente tentiamo di fare.

Trent'anni fa era la Spagna. «Espana desangraba su inmenso àrbol de sangre cuando Londra peinaba su césped y sus lagos de cisne». Ora è il Vietnam l'immenso albero di sangue che si dissangua, mentre non a Londra soltanto si pettinano aiuole meno innocenti, da servizio narcotici, e si affidano ai laghetti cigni di plastica il cui estremo canto verrà da elettroniche viscere. Ma allora, trent'anni fa, chi fuori dalla Spagna subiva il fascismo o più o meno vicina ne sentiva la minaccia, dalla sanguinosa lotta del popolo spagnolo traeva un senso una qualificazione una dignità per ogni cosa che pensasse o facesse. Vittorini diceva *màs hombre*, quasi come aggettivo al pensare allo scrivere al fare all'amore al soffrire. «Avevo creduto di distinguere queste due parole spagnole da quello che era la guerra di Spagna, e che ra la notte con amici operai ascoltando Radio Madrid, Radio Valencia, Radio Barcellona; e non era in fondo che *màs hombre* il mio pensare: non altro che *màs hombre*, non di più articolato e ragionato che *màs hombre*, eppure non di meno squillato che *màs hombre*, tamburo e *màs hombre*, canto di gallo e *màs hombre*, e lacrime e speranza come *màs hombre*. Che cosa vuol dire *màs hombre*? Immagino voglia dire, se la espressione esiste, “più uomo”, ma nella mia storia è esistita, certo esiste nel libro che fu poi *Conversazione...*».

Non possiamo dire niente di simile, oggi, qui, di fronte alla lotta del popolo vietnamita, anche se i nostri pensieri e le nostre speranze sono per la sua vittoria. Il *màs hombre* non esiste nella nostra storia di questi anni; e tanto meno nei nostri libri. Potremmo anzi, e dovremmo, trascrivere, come un tempo a punizione si usava nelle scuole, per centinaia, per migliaia di volte questa pagina di Vittorini: ma mettendo «meno uomo» - in italiano in inglese in francese in tedesco in russo – al posto di «più uomo».

[Testo], in *Vietnam libertà*, Milano 1968 [con 5 acqueforti originali di Bruno Caruso, Carlo Levi, Renato Guttuso, Renzo Vespignani, Ugo Attardi, in 90 esemplari]

## ***Gli alberi di Bruno Caruso***

(1968)

Il contadino siciliano non ama gli alberi "belli a vedersi" che non danno frutto o che lo danno vanamente o avaramente. «Arbulu di bellu vidiri» è espressione che indica l'inutile bellezza, la vuota bellezza; spesso la bellezza senz'altro, delle persone e delle cose. Un uomo bello, specialmente, è sempre un albero bello a vedersi, da cui non può venire frutto di sentimento e di intelligenza. Tanta diffidenza e tanto disprezzo nei riguardi della bellezza maschile principalmente (mentre l'ideale della bellezza femminile chiama a paragone la cassata, cioè una grazia abbondante densa e colorita) e secondariamente di ogni cosa in cui si realizza la bellezza al di fuori della sfera economica e utilitaristica, appunto viene dalla campagna e dai rapporti istituitisi sulla campagna tra contadini e padroni. Perché i padroni, estremo sopruso e dispetto, amavano gli alberi belli a vedersi, gli alberi senza frutto, e ai contadini per patto ne commettevano la cura; una delle tante *corvéés*, e forse la più pesante: ché di ogni altra se ne vedeva il frutto, anche se era il padrone a goderselo. Quest'odio all'albero bello, che orna e dà ombra e respiro, si è trasferito dalla campagna alla città. Gli alberi piantati sui marciapiedi conoscono le notturne furie e i segreti veleni degli abitanti delle case davanti alle quali sono stati piantati; e anche i passanti non trascurano scortecciamenti mutilazioni e quell'altro più sottile oltraggio e attentato che nasce, più che da un istinto somigliante a quello dei cani, dalla persuasione che l'ammoniaca sia per le piante tremendo veleno. E persino i baroni e i grossi borghesi che in campagna impongono ai contadini scrupolose cure agli alberi belli a vedersi, se un'amministrazione comunale ne fa piantare qualcuno a filo della loro casa; così come il barone Puglisi, nel *Bell'Antonio* di Brancati, quando il comune di Catania fece piantare dei platani «tutto intorno alla piazza, e davanti alla facciata del palazzo, alberi possenti che si abbandonarono subito alla felicità di crescere verso il più luminoso cielo del mondo». Malinconia e collera spinsero il barone ai passi più disperati: «Protestò, mandò lettere ai giornali, scomodò il prefetto, il questore, l'onorevole Carnazza e il suo avversario onorevole De Felice, sebbene si sentisse arrossire fin dentro il petto nel salire le scale di questi

uomini che rappresentavano la volontà dei pescivendoli e dei portinai». Finché una notte il vecchio cameriere di casa Puglisi «uscì intabarrato e circospetto dal cancello del palazzo e s'avvicinò ai tronchi degli alberi che, uno dopo l'altro, fece oggetto di certe sue cure misteriose. Questa cerimonia si ripeté per un mese; ed ecco che quegli alberi dritti, flessibili, cui soltanto il fulmine poteva impedire di raggiungere il duemila, cominciarono a ingiallire proprio nei punti da cui bevevano la luce. La felicità del barone, a questi segni di stanchezza che egli fu il primo a cogliere dal suo balcone centrale, cui gli alberi poggiavano la bellissima testa, non conobbe misura. Le disgraziate piante languirono lentamente, vedendo, al di là dei vetri, in cui nelle giornate di vento erano solite riflettere i mille giuochi delle loro fronde, una faccia umana diventare tanto più allegra quanto più esse si avvicinavano alla morte...». Ma bisogna dire che questo barone che odiava le piante quanto i libri era di quelli con la gleba attaccata ancora ai piedi, una specie di Sedara arrivato al titolo prima che i Borboni se ne andassero o appena dopo che i Savoia erano arrivati, anche se Brancati dice della nobiltà del sangue e che non si sapeva quale re lo avesse nominato barone di Paternò (titolo che nella realtà era dei Moncada). I veri baroni amavano le piante, alberi ed erbe; le ricercavano e importavano, le acclimatavano, le studiavano, le catalogavano; e le imponevano. «Si proteggea da' nobili a' tempi del Cupani con tanto studio la botanica, che noi troviamo presso il principe di Villafranca tutte le tavole dell'Orto Cattolico ben disegnate e colorate al naturale raccolte in tre volumi che portano l'anno 1698, e l'intitolazione a Giuseppe del Bosco principe della Cattolica con una breve prefazione latina dello stesso Cupani» - dice lo Scinà. Il Cupani, amico e discepolo di Silvio Boccone, aveva dedicato cura e studio all'orto botanico stabilito a Misilmeri dal principe di Cattolica, e forse il libro di cui parla lo Scinà è l'*Hortus Catholicus*. Successivamente, anche il principe di Villafranca «in un vasto suo e delizioso podere vicino a Palermo fece il suo orto botanico, né a spese né a diligenza veruna perdonando, ed ebbe assai nome l'orto secco, che vi volle disposto». Era un secolo in cui si gareggiava in ogni cosa, quello che si apriva negli ultimi anni di vita del Cupani: orti botanici, giardini in città, ville in campagna si moltiplicarono. E il secolo si chiudeva lasciando Palermo in quel verde che centocinquant'anni dopo



sarebbe stato invaso annientato sepolto dal cemento. Alla fine del Settecento, il pretore di Palermo (cioè il sindaco) principe di Regalmici creava La Flora, quella che oggi è detta Villa Giulia (ma anche allora), a lato della Flora, il vicerè principe di Caramanico faceva sorgere l'orto botanico. Il luogo era quello detto del piano di Sant'Erasmo, dove si celebravano gli *auto da fé* dell'Inquisizione. Rievocando questo scorcio di vita della Palermo settecentesca, Pitre dice: «Vedeteli con che premura s'avviano alla Flora. Si direbbero preoccupati di perdere un istante dello svago che li attende; si direbbe che in mezzo a tanto rigoglio di alberi non sorga neppure il ricordo delle cataste di legna che quivi si alzarono in orrendi *auto da fé*; ed al profumo di tanti fiori sentano imbalsamare l'aria, non più pregna dei sinistri vapori delle carni bruciate». Il che si può ripetere anche per quel giardino, profumato e rigogliosissimo, che più tardi sorse dentro la piazza Marina, dove tanta storia dolorosamente passò, atti di fede e spietate esecuzioni di giustizie e di rappresaglie. Negli alberi che rappresenta, e specialmente nei *Ficus magnolioides* di cui a Piazza Marina, nella villa intitolata a Garibaldi, esistono esemplari stupendi, Caruso coglie e comunica quest'aria sinistra, questo sentore di cenere e di sangue. Rispetto alle piante belle a vedersi in lui forse agisce la remota avversione del contadino e una specie di *coscienza dei luoghi*, orrenda memoria e civile esecrazione, uguale a quella del Pitre quando si meravigliava che nello svagato e galante passeggio la gente non ricordasse gli umani sacrifici che nella Flora l'intolleranza aveva celebrato e non sentisse nell'aria, commisti al profumo, i vapori della carne bruciata. Nelle piante che egli dipinge ed incide c'è sempre un che di demoniaco e di carnivoro. Soltanto la palma - non quella bassa, da cui spesso affiora il volto del mafioso o del *voyeur*, ma quella alta, che svetta a immagine dell'uomo - se ne salva. E forse anche in ciò agisce il sentire popolare, le vecchie radici arabe. Abu-Hâtem il Segestano, nel suo *Libro intorno alle palme*, dice: «Dio volle formare la palma con quel limo istesso col quale poco prima aveva foggato Adamo. La palma è riservata al vero credente, nel paradiso: sotto ad essa potrà carezzare le vergini dagli occhi neri e casti. L'albero eccellente. Immagine e similitudine dell'uomo, immagine dello spirito umano... Il palmizio è un dono accordato da Dio ai soli paesi governati dall'Islam». Ed è forse perciò

che la palma, anche se in Sicilia non dà frutto, il contadino la rispetta: e sempre la iscrive come elemento scenografico negli incontri d'amore, e a volte paragona a lei la donna amata. «Parmuzza d'oru», dicono i canti. Piccola palma d'oro: araldica, d'oreficeria. E si pensa a quel verso di Machado: «La palma d'oro e l'azzurro sereno». E si rasserenava, nella presenza della palma, il mondo da metamorfosi, in cui l'umano e il vegetale sembrano sul punto d'imbestiarsi, e così d'incontrarsi orrendamente, che Bruno Caruso rappresenta.

da *Gli alberi di Bruno Caruso*, testo introduttivo alla cartella I grandi giardini, Istituto Litografico Internazionale, Milano 1968 s.n.p. [con cinque acqueforti e sei riproduzioni di disegni di Bruno Caruso in 90 esemplari e 10 prove d'artista]; ristampato in L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970, pp. 231-234.

### **Su Bruno Caruso**

#### ***Repertorio dell'intolleranza***

(1969)

Quel che Sinisgalli scriveva nel 1954 – «Caruso vive in bilico tra un'acutezza e una freddezza di gusto geometrico e l'appetito del reale, del particolare, quasi del sensazionale [...] sconta la sua natura di saraceno sempre esitante tra astrattezza e documento» - si può dire che è diventato (più o meno scopertamente) il punto da cui molti giudizi sull'opera di Bruno Caruso muovono – formula non dissimile da quelle che Tilgher negli anni Venti escogitava per Pirandello e San Secondo: di una dualità drammatica tra vita e forma, tra caos e ordine, tra passione e ragione e, infine, tra sud e nord. E non che formule siffatte (effettualmente riducibili a una) non avessero allora, e non abbiano anche in taglio a Caruso, una loro rapida ed efficace esattezza: solo che bisogna articularle in un processo di esperienza, di incidenza e coincidenza a volte imprevedibili, di risultati, la cui ampiezza e complessità è in rapporto diretto alla libertà con cui lo scrittore, l'artista, vi si muove dentro e intorno: senza cioè prenderne eccessiva coscienza, senza

arrestarsi a contemplarle, a rifletterle, a ripeterle – a farsene, come purtroppo capitò a Pirandello, quello che fu detto il problema centrale. La formula applicata a Caruso è senz'altro suggestiva e tocca radici abbastanza profonde di una storia, di un modo di essere e di una cultura non soltanto individuali. Ancora una volta, l'opera di un siciliano richiede un discorso sulla Sicilia. Recentemente Luigi Carluccio scriveva che «Caruso è l'uomo che si è dibattuto nella morsa di una situazione costruita di contrasti: da una parte l'inclinazione a vivere di sogni, secondo la naturale malinconia del siciliano scampato ai saraceni, alle siccità, ai terremoti, alla stessa furia quotidiana di un sole mitico: dall'altra la consapevolezza, così profonda e viscerale da diventare una parte della sua natura, che i saraceni ritornano, che le siccità si ripetono, che i terremoti sconvolgono anch'essi con una certa cadenza la patria e la vita». Ma per quanto riguarda i saraceni, non si può dire che l'esserne scampato o il pericolo che ritornino siano rispettivamente motivo di sollievo e di apprensione. Vittorini diceva di una «seduzione del cuore», di un «favolosa idea» che Michele Amari fanciullo forse si era formata della Sicilia musulmana – e così si può dire di ogni siciliano, e di Caruso attendibilmente. «Togliete gli arabi dalla storia si Spagna», diceva Ganivet a Unamuno, «e di me non restano che le gambe». Toglieteli dalla storia della Sicilia, e di molti di noi non restano nemmeno le gambe – poiché la seduzione della mente che corrisponde a questa del cuore, altra favola, altro sogno, altro termine della fondamentale dualità, cioè Federico II e il suo regno, non vive e non si dispiega senza la Sicilia musulmana. Non è dunque che Caruso stia o ami stare in bilico tra queste due seduzioni, esitante: è che di fatto, nella lontana realtà della Sicilia, c'è stato un momento in cui la sintesi si è realizzata, irripetibilmente fino a oggi, e dentro di sé e nel mondo di oggi perseguedola, egli si scontra in tutte le cose che la degradano e la negano. Il Vietnam, il neocapitalismo, il colonialismo, la mafia (non soltanto quella siciliana), la follia (non soltanto quella dei manicomi), le prostitute (non soltanto quelle dei marciapiedi), i generali, ogni forma insomma in cui la violenza e la perversione, il processo di metamorfosi dell'uomo nella bestia, si manifestano. E direi che nella rabbia con cui egli estrae e rappresenta le cose che degradano e negano l'uomo c'è un peculiare candore, uno stupore amaro e dolente da cui il segno

prende più forza, si fa impietoso e inflessibile, sgradevole fino alla ripugnanza. E così, in un corpus di disegni impressionante per quantità e qualità, l'artista ha registrato un repertorio dell'intolleranza attraverso i fatti e i personaggi che in questi ultimi anni il mondo ha tristemente conosciuto, sofferto: un repertorio di fronte al quale la polemica su impegno e disimpegno diventa piuttosto inutile se non addirittura stupida. Ma bisognerebbe ora dire della strada che Caruso ha fatto, da quando Sinisgalli presentava i suoi depositi di tavole, le sue edicole, i suoi cordari, le barche, le nasse, a oggi. È una strada piuttosto lunga, ma di una coerenza e di un rigore eccezionali. Formatosi in un ambiente culturale apparentemente eccentrico ma in cui di fatto, specialmente attraverso una esperienza autentica dell'Art Nouveau, si respirava un'aria europea. Caruso ha saputo seguirne, e per suo conto sviluppare, le vene più sicure. In un serio bilancio dell'arte italiana di oggi, a conti seriamente fatti, risulterebbe a evidenza la sua posizione di artista puntualmente avvertito e sincronizzato ai movimenti di più durevole effetto. Più che sincronizzato, anzi – addirittura in anticipo. E come i linguisti dicono che la profondità espressiva di una lingua, di un dialetto, di un linguaggio è in rapporto inverso all'area in cui vive, l'esperienza prima di Caruso in un'area culturale ristretta gli ha permesso una possibilità di approfondimento incomparabilmente più importante e meno dispersiva di quella che poteva consentirgli un'area più estesa. E non che si voglia fare, genericamente, l'elogio della provincia; ma di una particolare provincia senz'altro, se ha permesso la formazione e affermazione di un artista, come Bruno Caruso.

da *Disegni di Bruno Caruso*, Edizioni Carte Segrete, Roma 1968 riproposto anche in “Galleria”, a. XIX, 1969, n. 1-2, pp. 52-54

## **Su Bruno Caruso**

### ***Le meraviglie della natura***

(1969)

Questo Manoscritto sulle meraviglie della natura di Bruno Caruso splendidamente riprodotto in cinquecento esemplari dall'editore Bestetti, è come una «summa» della visione del mondo e dei temi che l'autore da anni viene svolgendo, con perfetta coerenza e sempre più intensamente, nella sua opera grafica e pittorica. È propriamente un manoscritto: dalla copertina al colophon; e contiene «considerazioni sul mondo visibile» di Goethe e di Diderot, di Schopenhauer, Galileo e Jean Rostand: e dello stesso Caruso, che è scrittore preciso ed essenziale. E le «considerazioni» più che accompagnare i disegni si inseriscono in essi, ne partecipano, ne assumono la vibrazione visiva: la parola manoscritta si fa insomma disegno; e il disegno scrittura. Ma non è, naturalmente, questo esercizio, indubbiamente di alto livello, che a Caruso importava: alla sicura e inalterata pazienza della mano che traccia lettere e segni, in lui corrisponde l'impazienza della mente, l'inquietudine, l'ansietà, la follia persino di un artista che ossessivamente vive, in una sorta di «voyeurisme» radicale, esistenziale, questa pacata considerazione di Diderot: «La natura è una donna che si compiace di travestirsi, ma i suoi travestimenti, lasciando scorgere ora una parte ora un'altra, danno, a coloro che la seguono con assiduità, qualche speranza di conoscere un giorno tutta la sua persona». Il filosofo illuminista parla della natura come un libertino poteva parlare della donna: machiavellico, «pratico» della praticità di un don Giovanni, sereno nella sua assiduità e con la speranza, quasi con la certezza, che la follia o la morte non interverranno a precludere quella conquista, a turbarla o a deturparla. Ma tra l'interpretazione della natura di Denis Diderot e questo manoscritto di Caruso c'è, anon dire altro, la bomba atomica: la nudità della natura può anche disvelarsi nella follia e nella morte, nell'orrore ultimo, nella distruzione dell'umano. Il che non impedisce a Caruso di perseguirla, di spiarka; e anzi alimenta la sua cupidità, la sua ossessione. L'atteggiamento «erotico» di Diderot si è introverso e involuto, ha svegliato echi profondi ed oscuri: dalla Bastiglia siamo passati a Charenton, dall'Enciclopedia a Les

120 journées. E la personificazione della natura, quale poteva essere rappresentata dal pennello di Boucher o di Fragonard; la ricerca dell'identico nel diverso, dell'uno nel molteplice, quale poteva per un momento abbinare Goethe (alla Villa Giulia, precisamente), ecco che si dissolvono in un brulichio sempre più indecifrabile. E così la fisica si riconsegna alla metafisica, l'uomo a Dio. Ma quest'ultima «considerazione» è malinconicamente nostra, nè interessa direttamente il manoscritto di Caruso: il quale, se una metafisica involge, è nell'andare al di là dell'occhio, servendosi dell'occhio. E potremmo usare una specie di parabola: come in Blow-up una fotografia registra la consumazione di un delitto al di là dell'occhio del fotografo, così il manoscritto rivela al di là della scrittura, parola e disegno, una sorta di delitto cosmico: ciò che la natura vuole, ciò che ha voluto (come dice Goethe in una frase che il manoscritto trascrive), ciò che la natura sa e realizza anche servendosi della fragile mente dell'uomo.

da «Galleria», anno XIX, n. 1-2, 1969, pp. 70-71 [riedito in «L'Orsa», 12 marzo 1969]

### **Su Emilio Greco**

(1969)

Ricorrendo nel 1932 il secondo centenario della morte di Giacomo Serpotta, le celebrazioni che si tennero in Palermo fecero divampare tra due eruditi locali, Filippo Meli e Nino Basile, una polemica violentissima che durò quanto la loro vita. Il Meli, celebratore ufficiale (mentre l'altro dalle celebrazioni era stato escluso), perseguendo una sua idea che approssimativamente potremmo definire di un Serpotta, senza il barocco, idea senz'altro apprezzabile ma al cui sviluppo conveniva più una cultura vasta e libera che una minuta erudizione (che peraltro finiva con l'inciampare in se stessa), a dimostrarla aveva proceduto a raffronti tra la Venere di Siracusa, la Ninfa che si trova nello stesso Museo, la figura muliebre in terracotta proveniente da Solunto che si trova nel Museo di

Palermo e sculture di Serpotta quali la «Verità» dell'Oratorio di San Lorenzo e la «Carità» e l'«Umiltà» dell'Oratorio del Rosario. Immediatamente, a colpo d'occhio, il raffronto sembrava dargli ragione; ma ecco che il Basile saltava su con le date alla mano: la Venere era stata ritrovata nel 1804, la Ninfa era stata pubblicata dal Serradifalco nel 1840, la terracotta di Solunto era stata rinvenuta nel 1872. Le statue erano sottoterra, diceva trionfante il Basile, quando Serpotta era vivo; ed era sottoterra il Serpotta nel secolo in cui erano venute alla luce. Quello che entrambi non capirono (e forse nell'aldilà, come l'inquisito e l'inquisitore di un racconto di Jorge Luis Borges, avranno scoperto di essere stati la stessa persona) è che le statue greche erano sì sottoterra quando Serpotta era vivo, ma erano anche nell'aria; e che l'idea di un Serpotta senza il barocco (se mai il Meli l'ebbe chiara) bisognava articolarla non sui repertori archeologici e sulla loro cronologia: non sulla ipotesi di un Serpotta che non si era mai allontanato dalla Sicilia, in assenza di documenti gratuita quanto quella avversa di un giovanile viaggio a Roma per fare apprendistato dal Bernini; ma su una tradizione locale, siciliana, in cui le forme che posano (che s'appoggiano, che pesano) tenacemente sopravvivevano all'avvento delle forme che volano e anzi stupendamente vi si fondevano. Di una tradizione, purtroppo, non c'è storia: e gli studi cui si può attingere per tentarla sono pochi e dispersivi, in gran parte frutto di quella erudizione di cui abbiamo ora dato un esempio. La storia delle arti in Sicilia è ancora da fare. Dopo quasi un secolo, quel che il Di Marzo diceva nella prefazione alla sua opera su «I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVI» è ancora vero: «Sia per l'assoluto difetto accurati illustratori del paese, contemporanei o di poco posteriori a quei felici tempi, oper estrema topografica giacitura dell'isola quale ultimo lembo d'Italia, o per la costante ed imperdonabile trascuratezza di quanti generalmente delle arti italiane trattarono senz'averne mai esteso al di là del Faro le loro ricerche, non mai questa terra fu tolta all'uopo ad oggetto di gravi investigazioni, nè chiamata a partecipare a quell'altissima gloria e rinomanza, onde numerosi e spesso insigni scrittori le vicende delle arti stesse illustrarono nelle fioritissime e celebrate scuolte di terraferma». Tutto il periodo dei Gagini (in cui anche operò Francesco Laurana), infatti, nonostante il monumentale lavoro documentario del Di Marzo, non si può

dire abbia finora trovato luogo conveniente nella storia dell'arte italiana; nè lo stesso Serpotta, indubbiamente il più grande scultore del settecento, è stato giustamente valutato e acquisito. E manca poi del tutto una documentazione sul periodo che corre tra i Gagini e il Serpotta, e che riserva qualche sorpresa a chi vorrà ricercarlo con una certa attenzione. E tanto per fare un solo esempio: il Carlo V in bronzo di Scipione Li Volsi<sup>23</sup>, nella piazza Bologni di Palermo, più è guardato per l'ironica trascrizione di fiscale avidità che il popolo ha fatto del suo gesto che giura la costituzione del Regno di Sicilia che per l'intrinseco valore del ritratto, in cui la paranoia del personaggio, surrealmente accentuata dal costume romano, è colta con non minor vigore che in quel ritratto in pittura, di un anonimo, che si trova nella Pinacoteca di Siena e che per noi è più interessante di quello di Tiziano. Questo appunto sulla scultura in Sicilia può apparire piuttosto vago e generico come avvio ad un discorso su Emilio Greco; ma la sua formazione e i suoi intendimenti, i suoi risultati, fondamentalmente lo giustificano. Del resto mai nessun discorso è possibile, su un artista o uno scrittore siciliano, se non partendo dalla Sicilia, e per tante ragioni. Per dirla con le parole di un poeta brasiliano: «La fusione e compenetrazione delle diverse culture, il carattere stratificato e incrociato della sua civiltà» fanno della Sicilia un tale nodo di contraddizioni che a districarlo si è già sul più arduo «banco di prova di una esperienza universalizzatrice». Di questa esperienza vedremo di cogliere in Emilio Greco, nella sua arte, i momenti più eccezionali, servendoci anche di due suoi rapidi testi autobiografici (una nota, un gruppo di poesie). «Sono nato a Catania l'11 ottobre del 1913 in una casa posta sotto il livello stradale e ricordo vagamente i grappoli enormi di uva nera del

---

<sup>23</sup> La statua di Carlo V, unitamente a quella di Filippo IV, furono commissionate dal Senato Palermitano a Scipione, quando Pretore della città era Mario Gambacorta, marchese di Motta d'Affermo. Entrambe le opere erano destinate ad essere collocate, insieme ad altre due commissionate a Giancola Viviano, nella monumentale Piazza Vigliena, ovvero nelle quattro "cantoniere". Scipione fece fondere le statue nella reale fonderia di Palermo, portando al termine nel 1630 quella di Filippo IV e nel 1631, quella di Carlo V. Inizialmente le due statue vennero collocate nelle nicchie della Piazza Vigliena, ma in seguito il Senato Palermitano ritenne opportuno rifarle di dimensioni maggiori e in marmo. La nuova deliberazione comportò la rimozione della statua di Filippo IV che venne rifiuta, più grande, per essere collocata nel piano del Palazzo Reale (ma poi rifiuta una seconda volta ad opera dello scultore Carlo D'Aprile, e poi definitivamente distrutta nei moti del 1848), mentre la statua di Carlo V, invece, rimossa dalla piazza Vigliena, venne eretta il 19 agosto del 1631 nella piazza dei Bologni, dove è tuttora collocata. Sulla famiglia Li Volsi e in particolare sulla statua di Carlo V cfr. A. Pettineo, P. Ragonesi, *Dopo i Gagini prima dei Serpotta e Li Volsi*, Palermo 2007, pp. 149-150.



pergolato antistante ad essa. Tre anni dopo la mia nascita - eravamo in otto tra i genitori, i figli ed un vecchia sorella di mio padre - andammo ad alloggiare in un piccolo appartamento settecentesco situato nei pressi dell'Università. Vicino, dietro la Cattedrale e il ponte della ferrovia, era il mare». Così comincia la nota autobiografica (pubblicata nel «Greco» di Fortunato Bellonzi edito dall'Istituto Grafico Tiberino nel 1949 e poi - o prima - come premessa al catalogo di una mostra). Una nota che è quasi un racconto veloce ed intenso, una sequenza di accensioni della memoria, di sensazioni ancora vibranti: e ne vien fuori, indimenticabile, la rappresentazione di una infanzia povera in cui si iscrive la trepida scoperta delle cose e dei sentimenti, il sorgere di una sensualità avida e luminosa. E a sfondo di questa evocazione, malinconica e insieme gioiosa, del tempo non perduto, si intravede la città in cui la dura e nera lava si solleva e trasfigura nelle aeree prospettive del barocco estremo, che tra la montagna e il mare apre le quinte delle sue strade alla tragedia e alla farsa; l'umanissima città di Verga e di De Roberto, di Nino Martoglio, di Giovanni Grasso e di Angelo Musco (e, più tardi, scena della commedia erotica di Vitaliano Brancati). «Se mi affacciavo sulla via Cestai - ricorda Greco - vedevo spesso la madre di Giovanni Grasso seduta sul ballatoio con le mani sul ventre, un sorriso bonario e pingue»; che è già un pezzo di scultura (e un po' ricorda «La chiromante», che Greco scolpì una ventina d'anni addietro: ma per l'atteggiamento del corpo, non per l'espressione del volto che nella chiromante è invece di affilata e impassibile astuzia). E nel quartiere popolare, in quella via Cestai dominata dalla immobile serenità della vecchia madre, Giovanni Grasso che dall'opera dei pupi era arrivato a recitare davanti allo zar, sarà stato un mito sfolgorante di verità e di passione, come apparve a Isaak Babel in un teatro di Odessa, oltre che di gloria e di ricchezza. Perché Catania ama il teatro ed è teatro: ma in una accezione prevalentemente plastica, di scultura. Da Giovanni Grasso a Turi Ferro, si direbbe che la peculiarità della tradizione mimica catanese consista nella crazione del movimento drammatico o comico attraverso una serie di immobilità. Quello che Alain nega alla mimica teatrale in contrapposizione alla scultura, la capacità cioè di raccogliere in un movimento tutta una serie di movimenti, paradossalmente l'attore catanese la realizza. Di fronte a

Giovanni Grasso, *Babel* ci pare sia riuscito a fermare questa impressione: anche quando Grasso «vola» da un punto all'altro della scena, è come se si aprisse a ventaglio una serie di momenti immobili in ciascuno dei quali si raccoglie una serie di movimenti. Ma questo è un argomento che ha a che fare con Greco soltanto per una sensazione che ci viene dai suoi ricordi d'infanzia: la sensazione che egli abbia scoperto la scultura dentro quel teatro che è a Catania la vita. «Frequentavo ancora le elementari quando trascorrevi intere ore del pomeriggio davanti alla porta del negozio di un barbiere che aveva una bella testa di apostolo. Egli stava seduto vicino alla porta e dipingeva degli ingrandimenti ad olio tratti dalle fotografie per tessera di defunti. Stava a punzecchiare molti mesi sulla tela tenendo incastrata all'occhio destro la lente da orologiaio»: ed è teatro, con quell'attore dalla bella testa di apostolo. È ancora un ricordo in cui un fatto teatrale fa da presupposto a un fatto plastico e in esso si oggettivizza: «Una volta questo scalpellino si mise in testa di fare un modello di angelo in ginocchio e costruì un troncone adoperando un sacco di canapa immerso nel gesso, al quale applicò la testa, le mani e i piedi calcati dal vero, dalla propria moglie, e innestandoli come i falegnami innestano i piedi dei tavoli»; dove l'accensione della fantasia viene dall'elemento di commedia erotica di quel «vero» da cui il calco è stato tratto e da cui l'angelo che vien fuori, prototipo di una serie che popola il cimitero di Catania, prende un senso quasi pirandelliano. E in Greco sarà sempre vivo questo senso della scultura come forma in cui la vita per un momento e per sempre si è fermata: con malinconia e pena a volte; come consolazione e compenso alla vita che fugge, all'amore che si consuma, più spesso. «Io ho fermato questo istante della tua bellezza / per averti sola con me, compagna dei miei pensieri. / L'altra...non m'appartiene». Che è poi il dramma di «Diana e la Tuda», non più dramma dalla parte dell'artista, ma sentimento di un trionfo sulla vita appena venato di solitaria malinconia. E a questo punto la domanda, apparentemente banale, del perché Pirandello abbia scelto, come massima esemplificazione del suo «problema centrale» cioè del conflitto tra la vita e la forma, il dramma della modella Tuda che si vede per sempre fermata e chiusa nella statua di Diana, assume una certa importanza. Perché una statua e non una pittura? E una domanda così banale in apparenza non

può avere che una risposta apparentemente ovvia: perché la scultura è forma per eccellenza, la forma del corpo umano, la forma dell'avvenimento umano «nel suo centro». Non per nulla le statue sono state sempre adorate e, nelle civiltà primitive, sono considerate in così vitale rapporto con l'essere che raffigurano, che il gesto magico o omicida consumato su di esse non può non suscitare una determinata passione in quell'essere o spegnerne la vita. Di scultura vera e propria, della grande scultura, Catania non offriva però che pochissimi esempi, forse nessuno che effettivamente conti nella formazione di Greco. Qualche terracotta arcaica della raccolta Biscari; la Venere di porfido dell'ex Museo dei Benedettini; il mausoleo del viceré d'Acuña nella cattedrale. Ma Siracusa è vicina a Catania: il grande Museo Archeologico che si dispiega, fitto fino alla congestione, come intorno alla Venere Landolina; una città in cui epoche, civiltà e stili si scoprono in una prodigiosa stratificazione. E tuttavia crediamo che la vera e piena rivelazione della scultura, della scultura assoluta, Greco l'abbia avuta a Palermo. Gli etruschi, le metope di Selinunte, Francesco Laurana, i Gagini, il Serpotta. E sarà forse, quel che stiamo per dire, generalizzazione di una esperienza eccessivamente personale: ma crediamo che pochissime opere, e per noi questa primamente, valgano a dare l'idea della scultura in assoluto, della scultura «oggetto eterno» per così dire, quanto il busto di Eleonora (o Isabella) d'Aragona di Francesco Laurana che si trova nella Galleria Nazionale. Senz'altro ci sono sculture più grandi, più importanti, c'è il sarcofago di Cerveteri, c'è la Vittoria di Samotracia, il Marco Aurelio del Campidoglio, quelle di Donatello, di Michelangelo: ma nessuna, a nostra impressione, meglio di questa di Laurana dice «perché la scultura», la sua essenza, il suo mistero; come e perché «possa sgorgare, di contro alla natura, la forma della scultura», e partendo da una condizione «che si pone così simile e quella della natura». La ragione per cui Hegel metteva la scultura appena più su dell'architettura e al di sotto della pittura, cioè il fatto che la scultura gli pareva non riuscisse a risolvere la materia in immagine dello spirito, davanti ad un'opera come questa di Laurana si rovescia ad affermare un'identità, una peculiarità, una sintesi: la scultura è immagine dello spirito appunto perché materia, appunto perché in essa i corpi, le membra, i volumi sono dati (come dice Brandi) in modo assolutamente

analogo a quelli dell'oggetto naturale e si accampano nello stesso spazio a tre dimensioni e nella stessa luce in cui noi che la guardiamo siamo contenuti. In definitiva: la vita che pensa, sicura, appoggiata in sè, in pieno accordo con se stessa - definizione che Alain applica alla Venere di Milo e che a noi pare estensibile a tutta la scultura delle «forme che posano», che cioè non aspirano alla condizione della pittura o della musica - è peculiarità consentita alla scultura dalla materia, dalle sue tre dimensioni e diremmo anche dal suo peso. E la straordinaria forza del «pezzo» di Laurana sta proprio in questo: che totalmente obbedendo alla materia e totalmente esprimendola, «facendo del marmo quel che il marmo voleva», stupendamente ha espresso la forma della «vita che pensa». E c'è da credere che questa esperienza, di un'assidua e attenta contemplazione delle sculture di Laurana che si trovano a Palermo, sia stata per Greco fondamentale. Il busto di Eleonora, la testa muliebre, il sarcofago di Cecilia Aprile, i bassorilievi della chiesa di San Francesco, il ritratto di Pietro Speciale che ancora negli anni in cui Greco stette a Palermo era considerato di Laurana ed ora, chi sa perché, attribuito a Domenico Gagini: cose che si sono come incorporate alla città, alla sua luce (e persino il nome, Laurana, suona così consueto - e non è - che quando lo si ritrova in Jugoslavia come Vranjanin, Franjo Vranjanin, ci sentiamo vittime di una usurpazione, di una frode). E tra Laurana e Serpotta sembra ci sia un abisso, i due poli della scultura, le due nozioni della scultura che a vicenda si negano, le due alternative: e invece si corrispondono sulla linea della «vita che pensa», che in sè si appoggia e si accorda, nonostante il vento barocco che investe e solleva il mondo serpottiano. Ma qui il discorso si farebbe complesso e forse svagato. Lasciamo dunque il Serpotta al barocco; e diciamo che in Greco, pur così saldamente legato alle forme che si appoggiano, la tentazione barocca, la componente anzi, è da tenere in conto. Il «primato» della scultura italiana d'oggi, da Martini a Perez, risiede nel fatto che dal punto morto (o mortale) cui quest'arte era arrivata, gli italiani hanno saputo operare un collegamento vitale con l'antico. Questo collegamento Greco l'ha operato, per sua parte, attraverso una visione del mondo essenzialmente erotica, di armonia erotica. Sorgente di quest'armonia è, naturalmente, il corpo della donna; e da lei si irradia in tutte le cose, forma, ritmo, misura del mondo. Viene da ricordare

quel canto indiano che dice: «Il desiderio che fu il primo seme dello Spirito, il nodo tra l'Essere e il Non-Essere, nel loro cuore scoprì il desiderio della saggezza». E in questo senso è da intendere la saggezza di cui dice Greco in una poesia dedicata a Siracusa: «Nel loro alveo calcinato / queste pietre che l'erba solleva / con cunei lenti. / Attorno un antico silenzio / sfiora la mia fronte come una grande ala. / Qui son vissuto per millenni: / la saggezza m'è stata compagna / in questo lungo viaggio». In questa saggezza legata al copro femminile come alla fonte della vita, dell'armonia, dell'accordo con se stessi e col mondo, è la fondamentale originalità e vitalità della sua arte. E può sembrare affatto ovvio e privo di particolarità il fatto che uno scultore rappresenti ed esalti il corpo femminile, se l'idea stessa della scultura, il mito, nel mondo mediterraneo pare si sia disvelato e affermato nella rappresentazione del corpo femminile, ancor più indietro che in quel quinto secolo prima di Cristo in cui i greci scoprirono il nudo come «forma d'arte», come «studio della forma ideale». Ma riguardo a Greco il discorso è più complesso e particolare. C'è Catania da un lato, gran teatro dell'eros; il recupero del nudo come oggetto della scultura dall'altro. Di Catania, dei catanesi i cui sogni, la mente, i discorsi, il sangue stesso sono perpetuamente abitati dalla donna, Brancati ha scritto pagine impareggiabili; solo che scorrono in una dimensione comica, eccessivamente comica per un tema che impegna e arrovela intere esistenze; più che un tema, anzi: addirittura un modo di esistere. E l'evocazione della donna, il ricordo, il racconto, è a Catania un fatto plastico. «Il narratore, a questo punto, non dice più nulla: si volta sulla sedia in modo da poggiare il braccio destro sullo schienale, di colpo si sdraia lungo il vicino, e difendendosi la bocca col dorso di una mano, con l'altra accarezza nell'aria la forma invisibile di un mento o forse di un naso. Tutti all'intorno, anche se seduti a un tiro di pietra, si accorgono che il narratore impersona una donna sdraiata. Eh, non c'è dubbio: quella è una donna sdraita! Gli uomini, che seggono soli, si chiedono: “Chi sarà?”. E qualcuno si sente battere il cuore al pensiero di una donna così. Coloro invece che seggono con le donne della propria famiglia, abbassano gli occhi e borbottano fra i denti: “Non puoi condurre tua moglie in mezzo a questi facchini di porto!”. Per colmo di misura, non è da un solo punto del caffè che arrivano queste abbozzate scene d'amore: ecco, a destra, un signore di

mezza età, basso e tarchiato, che, con le dita divaricate, disegna nell'aria un gran globo e, lasciandolo così sospeso davanti agli occhi spiritati dei suoi amici, si abbandona nella poltrona di vimini e, storcendo in fuori le labbra, gira più volte la destra a mestolo, come a voler dire sgomento, meraviglia, cose dell'altro mondo, cose da pazzi. Ed ecco, più avanti, un ragazzo sottile che si mette le mani aperte a un palmo dal petto, e sporge anch'egli le labbra serrate, strabuzza gli occhi, e scuote il capo, e scuote il capo come a uno stupendo e doloroso ricordo». Ed a sinistra, un capitano di cavalleria, che cerca di allargare, col gesto delle mani, la misura dei fianchi e della propria schiena, finché al suo posto tutti non vedono una vasta e grassa odalisca ed egli già preso dalla scena che incarna, agita il viso verso l'alto e, deposto il chepì, si passa la mano sui corti capelli, continuando però giù giù per le spalle e dietro le gambe fin sui calcagni, fino al punto cioè in cui tramola la nera chioma immaginata...». Il teatro, le statue. Di statue di donne modellate nell'aria Catania è popolata: e Greco ne realizza la sublimazione, le riscopre nell'antica purezza e saggezza. Tra il corpo della donna e il suo occhio si consumano senza traccia i secoli del peccato e dello scandalo, delle inibizioni e delle nevrosi; e diventa inconcepibile, guardando le sue opere, un tempo della vita umana, della storia, che dal corpo femminile suscitava la condanna dell'uomo al dolore, alla violenza, alla fatica. E da ciò anche l'iconoclastia cui la scultura stava per soggiacere e in parte soggiace (ma in un processo diverso, che soltanto in qualche punto sfiora quello della iconoclastia sessuofobica) nelle sue cose si dissolve e l'uomo, il corpo dell'uomo, integralmente si riafferma come oggetto della scultura. E qui bisognerebbe tracciare la storia di quella corrente della scultura italiana moderna, in cui Greco si inserisce, che parte da Arturo Martini: il quale, come dice Fortunato Bellonzi, «nonostante le molteplici direzioni cui lo sospingeva una fantasia avventurosa, additò in opere tra le più alte della scultura d'ogni tempo, il «Sonno», la «Sete», la «Donna la sole», la «Pisana», la «Convalescente», la «Donna che nuota sott'acqua» ed altre, come l'immagine luminosa, come dunque la predilezione moderna dei partiti luministici potesse non soltanto coesistere ma liricamente congiungersi con la tensione alla forma chiusa e al moto potenziale». Salvava la scultura, insomma, dalla iconoclastia della luce. E oggi scultori come Manzù,

Marino, Fazzini, come Greco, la salvano dalla iconoclastia informale e materica. Una visione erotica del mondo è dunque quella di Greco attraverso la quale il mondo viene restituito alla sua oggettività. L'oggettività di cui parla Lawrence a proposito dei greci antichi e dei siciliani di Verga, l'oggettività del «vecchio, antico mondo, di quando l'uomo era intensamente conscio di quello che gli apparteneva» e non era così sciocco «da abbandonarsi al sentimento della propria anima». «Sembra che i siciliani siano quanto di più vicino ai greci antichi esista oggi; siano cioè i discendenti terreni più diretti degli antichi greci. I discendenti più diretti degli antichi greci sono i siciliani, specie quelli che vivono nel sud e nel sud-est della Sicilia... Splendida Sicilia, così limpida nella sua bellezza, così vicina alla bellezza fisica dell'antica Grecia!... E presi uno per uno, anche gli uomini hanno qualcosa della particolarità noncurante ed ardita dei greci antichi. È nello stare insieme come cittadini che diventano gretti. In campagna sono prodigiosi e di cervello fino come i viandanti dell'«Odissea». Curiosi e immediati, oggettivi nei loro rapporti. Così poco consci di sé, e tanto intelligentemente consci di quello che fanno. Tutto dipende da quello che cercate». Ecco, appunto: tutto dipende da quello che cerchiamo. Se ancora cerchiamo quello che ci appartiene, un rapporto sicuro con le cose, l'armonia, l'accordo con noi stessi, la bellezza, l'amore, le sculture e i disegni di Emilio Greco splendidamente si dispiegano a darci misura del mondo.

da «Galleria», anno XIX, n. 3-6, 1969, pp. 193-202

### ***Francesco Giombarresi***

(1969)

A prima vista, il suo caso sembra abbastanza chiaro e classificabile: Francesco Giombarresi inventa macchine complicatissime, le disegna, le costruisce; lavora a un trattato di medicina; affolla di segni e colori ogni pezzo di carta che si trova a portata della sua mano; crea un lessico adeguato alle cose che inventa, ai segni e ai colori di cui investe ogni carta; smodatamente ama farsi fotografare accanto alle sue macchine e alle sue

pitture; dice sacrificata e tradita la sua vita, la sua umanità, il suo genio. Poi, man mano che si entra nel labirinto delle sue invenzioni, dei suoi scritti, dei suoi piccoli e innumerevoli dipinti, il caso appare sempre più oscuro e sempre più sfugge alla prima classificazione. «L'arte mia sia stata un'opera di Dio, creduto per mia stessa Natura, la quale io oggi attraverso studi profondi, artistici, ò già dovuto tanto approfondire le proprie miei ideei veri e dotati nel senso della mia stessa natura la quale dal giorno della Nascita mia ad oggi, ho dovuto soffrire abbastanza il mio fisico, non solo per il fatto artistico, letterario, scientifico, ma per la gravità della forma delle miserie, delle conseguenze inaspettate, delle disavventure, dell'offese, dei soprusi, dei disordini familiari, dei processi inaspettati, alla Giustizia, quindi tutto un gruppo di cose che si incontrano a contraddire la vita dell'uomo..... Ho dovuto fino ad oggi dipingere più di 2000 opere, che molte di queste opere con tanto di rabbia sono andate a finire alla Catastrofe, e al fuoco, per sistemi di rabbia e di contradizione nella loro vita... Ma tutto passa e resta e resta sull'esempio nella vita delle Scritture...». É una dichiarazione che sembra disarticolata e indecifrabile; e non è, per chi conosce Giombarresi e la storia della sua vita. Ma anche per chi non lo conosce e non sa della sua vita "sacrificata, stancata, disavventurata, bastonata", restano suggestivamente sospesi e baluginanti, come poesia tanto per intenderci, quel "Dio creduto per mia stessa Natura"; "le cose che si incontrano a contraddire la vita dell'uomo"; l'opere finite "alla Catastrofe e al fuoco per sistemi di rabbia e di contradizione nella loro vita"; la vita che resta esemplare nelle Scritture al disopra quella che contraddice l'uomo e la stessa. La scrittura, le scritture, parole che frequentemente cadono nel discorso di Giombarresi, e la seconda sempre con un che di religioso e solenne. La scrittura come strumento, le scritture come risultato. La sua pittura altro non è che una scrittura, la più autentica e coerente che sia riuscito a inventare contro i sistemi della rabbia e della contradizione che da ogni parte lo assediano: e ne risultano le scritture, quelle cose vere e durevoli che sono gli innumerevoli piccoli dipinti a tempera in cui racconta il mondo, la sua vita, la vita della gente che gli sta intorno stupida e feroce, grottesca, stravolta e talvolta in un triste e blasfemo carnevale. Di fronte alle maschere e figure umane che Egli dipinge, è facile pensare a Ensor; e particolarmente a quella



famosa acquaforte dell'entrata di Gesù a Bruxelles nel martedì grasso del 1898. E che Giombarresi si trovi in mezzo al carnevale dell'antica contea di Modica che il suo conterraneo Serafino Amabile Guastella ha stupendamente descritto in un libro pochissimo noto: atroce carnevale degli istinti, dei rancori, violento e famelico, segnato dalla miseria e dalla morte. Che ci si trovi in mezzo traumaticamente, da uomo sereno, puro nel cuore e nella mente, candidamente compreso della propria dignità e della dignità di ogni cosa vivente, che d'improvviso vede tutto stravolgersi nella frode e nella violenza. A Vittoria, in provincia di Ragusa, Giombarresi è nato nel 1930. Ha passato fin dall'infanzia indicibili stenti, lavorando duramente e di tanto in tanto tentando fughe disperate che finivano in più disperati ritorni. Si sposò giovanissimo. Si trasferì a Comiso. Ma il matrimonio e la nascita dei figli accrebbero i suoi disagi e le sue inquietudini. Non aveva salute e forze adatte al duro lavoro della campagna; e poi gli era venuta una bruciante passione per lo studio, la conoscenza, la pittura. Di scuole, aveva fatto soltanto le prime due classi alle elementari: ma così assiduamente si esercitava a scrivere e a leggere in solitudine e furtivamente, facendo incetta di parole e inventando un loro significato, e cercando parole per i significati che le cose gli rivelavano, che oggi è in grado di leggere nei testi quel che i testi non dicono e di scriverne - memorie, fantasie, scienze - di assolutamente impenetrabili: tanto che avendo ora trovato comunicazione con gente che non lo deride e lo aiuta, lavora ad un lessico che permetta una traduzione dei suoi testi, e specialmente di quel trattato di medicina che a beneficio dell'umanità va scrivendo. Per scriverlo, pare esperimenti su di sé gli effetti di certe bacche, di certe erbe, di certe miscele: e serviranno a guarire mali che sono ad oggi ritenuti incurabili. Dirgli che il suo trattato di medicina, le sue esperienze, le macchine che inventa e le sostanze che distille, la sete di conoscenza e la sua ansietà per le sofferenze umane, sono incluse nella sua pittura, che nella pittura ha tutto tradotto, sperimentato e risolto, non serve. La mania coesiste con la poesia. Indifferentemente, Giombarresi può passare una notte a delirare di scienza o a dipingere con meravigliosa serenità e sicurezza. Perché è veramente pittore: e come sia arrivato ad avere una scienza così precisa ed armoniosa della pittura, un così indefettibile equilibrio è un mistero. Ha cominciato a dipingere nel 1954.

Ma le cose che mostra sono degli ultimi anni; le altre sono veramente finite nel fuoco, veramente sono state disperse al vento. Racconta di averne buttate dal finestrino del treno, tornando dalla Germania: nelle vicinanze di Napoli, e i contadini le raccoglievano. Perché è stato in Germania per due anni, a fare il boscaiolo nelle vicinanze di Stoccarda: lavoro più duro che nelle campagne di Comiso, dove c'è almeno il sole ad alleviare il dolore delle ossa. La sua storia è insomma quella di un bracciante dell'antica Contea di Modica, quale da secoli quasi immutabilmente si ripete. Una condizione umana alquanto diversa di quella delle altre zone della Sicilia: senza aggregazioni mafiose, con rarissime esplosioni di collera collettiva, con indici di criminalità molto bassi. "A lamentarci del villano della nostra antica Contea è proprio un lamentarci della buonamisura, come si dice in dialetto", scriveva alla fine del secolo scorso il barone Guastella. Un mondo contadino, dunque, rassegnato, chiuso, di silenziosa sofferenza. E se il barone non aveva da lamentarsene, Giombarresi aveva tutte le ragioni per tentare di evaderne. Solo che non riusciva, e ad ogni tentativo più amaro era il ritorno. Tutti, in paese, ritenevano che Giombarresi non avesse voglia di lavorare, persino i suoi parenti e sua moglie: in verità lavorava quanto può lavorare in Sicilia un bracciante di campagna che va a giornata, non più di cento giorni di lavoro in un anno; e quando non lavorava in campagna, si dava al lavoro ancora più precario di scaricatore alla stazione ferroviaria. Si ebbe anche una denuncia per mancata assistenza alla famiglia. Il fatto che conducesse esperimenti "scientifici" in camice bianco, solennemente, proclamando il suo genio, faceva cadere irrisione anche sulla sua pittura: che è invece la sua scienza vera e profonda. "Mentre passavano giorni, io non mi curavo della mia stanchezza e della mia salute, ma mi incoraggiavo sempre di me stesso. Sopportavo abbastanza e studiavo con passione. Ma consideravo anche l'ignoranza che agli altri dava coraggio sempre di sfregarmi e di offendermi. Quei tempi io abitavo una casetta di un metro e sessanta di larghezza e pagavo lire mille al mese: e io e la mia famiglia, in cinque persone, dovevamo dormire in quella grotta. Ma io sopportavo anche questo, e la gente che stava bene sorrideva di me dicendomi: un giovane come te muore di fame, che vergogna; e mentre quei cretini, gente vile, volgare, tremitosa e fangosa, avevano tutta l'ansia e il fumo del denaro. Ma

io inghiottivo tutto...". "Quei tempi": cioè fino a ieri. Ora Giombarresi ha una casetta larga il doppio, e accanto si è fatta una baracchetta dove scrive, fa gli esperimenti, dipinge. Uno studio. Il fatto che Zancanaro abbia presentato una sua mostra, che Guttuso e Sassu e Cantatore lo riconoscano pittore, ha portato il Comune a riconoscerlo finalmente come bisognoso, ad includerlo nelle liste di assistenza. Di quest'ultimo riconoscimento Giombarresi sembra più contento che dell'altro. «Il diritto», dice, «il diritto delle mie creature» .

da *Giombarresi*, in "Il Corriere della Sera", 1 luglio 1969, Milano, p. 3.

### **Su Mino Maccari**

(1970)

Guardo per così dire, in antemprima, i quadri di Maccari che usciranno nella mostra della galleria La Tavolozza. Ed ecco che prendendo avvio e ritmo da quella (direbbe il lucchese Nieri) nudabruca che fa da chepì all'ufficiale austroungarico, tutte le donnine schizzano dai quadri a far carosello mentre nella memoria mi affiorano due versetti, sei nomi che quasi conferiscono a ciascuna una identità:

Lolo Dodo Joujou  
Margot Cloclo Froufrou

Da dove vengono questi due versetti, questi sei nomi? La memoria cerca, trasceglie; e finalmente estrae, così come il pappagallino fa col pianeta della fortuna, un foglietto, una pagina. Stranamente, è una pagina di John Dos Passos: del Quarantaduesimo parallelo, e più precisamente di quell'occhio fotografico che qualcuno che non ha mai letto Dos Passos crede di avere ora, proprio ora, inventato. E non c'è dubbio che i due versetti li ho letti per la prima volta in Dos Passos, ma per Maccari il contesto in cui la memoria esattamente li ritrova non mi serve molto. Occorre cercare altro contesto, quello originario, quello in cui l'occhio fotografico di Dos Passos li colse.

Ancora uno sfaglio della memoria: Maurice Chevalier - e dal suo labbro absburgico quei sei nomi vengono fuori graficamente, come nel fiato di un personaggio dei fumetti: Lolo Dolo Joujou Margot Cloco Froufrou. Un piccolo passo indietro - dalla versione cinematografica di Lubitsch al teatro del mio paese, anno 1930, compagnia Petit-D'Aprile - ed ecco che ci sono. "Donne donne, eterni dei!". La vedova allegra di Franz Lehar. Prima rappresentazione (e qui la memoria cede al dizionario): Theater an der Wien, 1905. Un anno molto lontano per un pittore così giovane. E lontano anche il mondo di Lehar, quella superficialità, quella leggerezza, quella svagata felicità. Ma non bisogna diffidare degli imprevedibili giuochi della mente: e tutto sommato un Lehar calato in Dos Passos non andrebbe poi male come chiave per certi quadri di Maccari. Si può anzi dire che andrebbe meglio di quella, spesso usata, della "toscanità", della "strapaesanità" toscana; e senz'altro serve a sollecitare richiami più vasti, riferimenti meno angusti; a collocarlo insomma in più ampio respiro di esperienza, di storia. Senza dire che da questo giuoco forse gratuito e certamente di superficie, da questa piccola serie di evocazioni (le donnine di Maccari che evocano, attraverso l'evocazione di Dos Passos, La vedova allegra di Lehar) si può andare più a fondo - così come più a fondo va Maccari. A Maupassant. Ai Goncourt (e penso, si capisce, al Journal). E naturalmente sto richiamandomi a dei contenuti: visione della vita, sentimenti, giudizi, modi di assumerli, di giuocarli, di filtrarli; l'intelligenza delle cose abbastanza libertina ("libertino" diceva Bayle, "è colui che pensa liberamente"); il tipo di scelta operato sulla realtà, il taglio; e il gusto dell'aneddoto, della battuta, del calembour. Chè su come Maccari dipinge c'è da far altro discorso, e da altri; ma un discorso che in ogni caso tenga d'occhio l'Europa, tutto quello che nella pittura europea si è mosso tra le due guerre. Intanto, per quello che io posso dire, si può appunto cominciare con le donnine. Che non sono propriamente allegre, che se così possono essere denominate per la categoria di appartenenza. Di nessuna allegria, anzi: spesso malinconiche fino alla tristezza, dietro il sorriso stereotipo da ballerine di fila; qualche volta macerate nel rancore e torve. Sono sorelle di Boule de suif, e di altre più o meno intrepide prostitute di Maupassant, che non senza disprezzo e vendetta si sacrificano al borghese ricco, al politico pasciuto, al burocrate,

all'ufficiale, al gerarca: insomma al potere sempre abietto, sempre bestiale, sempre nauseante. E si direbbe che, a differenza di Maupassant, il Tolstoj, in Kuprin ha avuto declinazioni umanitarie e non prive di sentimentalismo (e con qualche riverbero di ipocrisia), passando attraverso Lautrec arriva a Maccari come una specie di reagente capace di suscitare una satira precisa e al tempo stesso fantasiosa. E poichè ho fatto il nome di Lautrec, non gratuitamente, credo, si può passare ad applicare a Maccari quel che Dunoyer de Segonzac diceva di Lautrec: «Il est significatif que l'art de Lautrec se soit instinctivement limité au domaine de l'humain et des êtres vivants; le monde végétal ne l'a pas intéressé, il parlait avec un peu d'ironie du peintre paysagiste installé devant son chevalet et peignant d'après nature sous un parasol». E non so se anche Maccari parla con ironia di coloro che ritraggono la natura stando sotto un parasole, ma è certo che il paesaggio entra nella sua pittura soltanto come sfondo al trascorrere dei fatti umani, dei personaggi. E forse raramente ha sentito il bisogno di dare un ambiente se non per accenni, bastandogli l'aneddoto, il personaggio. E senz'altro non ha mai dipinto una natura morta. E degli animali si interessa come a caricatura dell'umano, a ripetizione dei caratteri, dei costumi, delle abitudini sciagurate o ridevoli degli uomini. Perché sotto le apparenze divertite, sotto una fantasia che sembra ilare, c'è nelle cose di Maccari qualcosa di simile alla pirandelliana «pena di vivere così», il senso della «trappola», lo smarrimento della creatura di fronte allo specchio, di fronte alla natura, di fronte al destino. E per finire con una fantasia questa nota su un pittore fantasioso. C'è una sua incisione che rappresenta un uomo curvo, il sigaro in bocca, che scende una scala appoggiandosi al corrimano mentre una donna proterva, sigaretta con bocchino, scollatura generosa, sale. Questa scala, questo incontro, mi ha sempre fatto pensare a un aneddoto raccontato dai Gancourt: «Baudelaire, scendendo dalla scala di una prostituta, incontra Sainte-Bauve. Baudelaire: Ah! Io so dove vuole andare! - Sainte-Bauve: E io so di dove lei viene». Quest'ultima battuta, nella xilografia di Maccari, la donna la pensa trionfalmente sbirciando l'uomo curvo, guardingo, vergognoso che scende le scale. Ed è un po' come un apologo: dell'uomo sempre in fallo sulle scale della vergogna. Solo che non bisogna prendersela, ci insegna Maccari: perché se c'è chi sa di dove veniamo, noi

sappiamo dove vogliano andare gli altri. E dunque andiamo a far quattro chiacchiere al caffè: come quel giorno poi fecero Baudelaire e Sainte-Bauve.

da «Galleria», anno XX, n. 1-2, 1970, pp. 74-76

### **Su Emilio Greco**

#### ***Le porte contestate***

(1970)

Non voglio entrare, come si suol dire, nel «merito» della polemica divampata sulle porte del duomo di Orvieto. Non voglio e non posso: che gli «addetti ai lavori» facilmente mi terremoterebbero addosso strombi architravi e cuspidi, e le stesse porte di Emilio Greco finirebbero con lo schiacciarmi. Questo timore, naturalmente, non mi impedisce di avere un'opinione: ed è che le porte di Greco sono belle e che non sfigureranno (ma potrei anche ricredermi, una volta che andrò a vederle: e questa libertà di confermare la mia opinione o di mutarla in definitiva la debbo al ministro della Pubblica Istruzione). La mia opinione non varrà quanto quella di un critico d'arte; ma anche i critici d'arte dovrebbero riconoscere che, per quanto dotte qualificate e qualificanti, anche le loro sono opinioni: soggette cioè a mutare, sia rispetto ai casi particolari per cui sono state formulate, sia nei principi cui si informano; o a essere mutate rovesciate respinte nel più lungo corso del tempo, delle generazioni. Se così non fosse, se nel campo della letteratura e dell'arte, degli stili, delle personalità, non ci fossero eclissi e riscoperte, il nostro mondo sarebbe ben monotono, considerando che alle riscoperte e alle eclissi corrispondono movimenti della società e del costume a volte profondi più spesso superficiali e volgari, ma comunque vivi. Sulle porte del duomo di Orvieto è dunque in corso uno scontro di opinioni «qualificate». Ma chi «qualificato» non è, e segue da lontano lo scontro, si pone una domanda abbastanza ovvia, abbastanza legittima: perché ora e per Orvieto e non ieri per Siena, Roma, Milano, Palermo? Non c'è, sotto lo scontro delle opinioni irriducibili, il giuoco tutto italiano del «caso per

caso», del «caso particolare», delle «eccezioni» che salvano sempre la regola nel senso che permettono di rispolverarla nel caso non vogliamo consentire ad una «eccezione» ancora? Questa la domanda, questo il dubbio. E c'è di che. Cesare Brandi sa quale ammirazione ho per la sua opera e quale rispetto per le sue opinioni. E a lui che tanto a lungo è stato a Palermo, e con tanta acuta vigilanza sulle testimonianze d'arte e di storia che nella città sopravvivono, vorrei domandare se la battaglia contro le porte di nuova fattura nelle chiese gotiche non valesse la pena di combatterla nel 1961, quando appunto nella facciata principale della cattedrale di Palermo furono apposte quelle porte bronzee (opera non ricordo di quale scultore) in cui si vede la storia sacra mimata nel gusto del Crazy horse. Per quanto negativo sia il suo giudizio sulle porte di Orvieto, Brandi non può non riconoscere che ben altra dignità hanno le porte di Greco rispetto a quelle della cattedrale di Palermo. E dunque: perché allora il silenzio e oggi l'avverso clamore? O la cattedrale di Palermo si può anche buttare in pasto ai cani, e soltanto quella di Orvieto merita furor di difesa? Per il mio gusto (e senza ombra, è il caso di dire, di campanilismo) la cattedrale di Palermo, e specialmente nella facciata che ha avuto le nuove porte, è più bella di quella di Orvieto: in quella di Orvieto ci trovo come un di più, mi si permetta l'irriverenza, di pasticceria. É un'impressione soggettiva, e la do senz'altro per sbagliata. Ma penso non sia del tutto soggettiva l'opinione che la cattedrale di Palermo andava difesa come oggi quella di Orvieto. Tra l'altro, una battaglia fatta allora, vinta o persa che fosse stata, oggi costituirebbe un precedente importante, per coloro che avversano le porte di Greco. Dov'era, allora, la commissione ministeriale? Chi c'era? Chi occupava la cattedra di storia dell'arte nell'Università di Palermo? Queste cose il pubblico ha diritto di saperle. E ha diritto di saperle anche per l'analogo caso del duomo di Siena. Non possiamo scordarci di un passato così prossimo e di responsabilità così precise. Se una questione di principio si deve fare, bisogna chiedersi se coloro che oggi portano avanti quello del non inserimento di elementi moderni nell'antico si trovino su posizioni di assoluta coerenza o se non hanno, in altri momenti, tollerato se non addirittura avallato infrazioni di pari o peggiore gravità. E una domanda simile si sarà posta il ministro della Pubblica Istruzione: il quale – e non

voglio sapere, per dirla con Catullo, se sia bianco o nero – aveva il diritto di decidere come ha deciso (e questa informazione il pubblico non l'ha chiaramente avuta nella polemica che ne è seguita); e se, da uomo politico qual è, si è reso alle ragioni dei più, non gli sono mancate per decidere, ragioni che attingono al costume, oltre che all'opinione di addetti ai lavori radicalmente favorevoli, e nel principio e nel caso particolare, alle porte di Greco nel duomo di Orvieto.

***Due punti (replica di Cesare Brandi a latere)***

(1970)

Dispiace che l'amico Sciascia nel suo intervento a favore delle porte di Greco si sia tagliato le gambe da sé. Asserire infatti che la facciata del duomo di Orvieto è un'opera di pasticceria e che le porte di Greco sono belle è esprimere due giudizi di cui il primo invalida l'altro e viceversa. Ma Sciascia, che è un'onest'uomo oltre a consumato scrittore, dice anche che le porte non le ha viste in opera, e che nella facciata potrebbero star male pronto a ricredersi allora ma anche a ringraziare Misasi che facendole apporre, dà modo di sincerarsene. Che sarebbe come chi, morso da una vipera, ringraziasse morendo la Provvidenza perché così non c'era dubbio che si trattasse di una vipera e non di una biscia. In secondo luogo mi dispiace che il suo intervento sia anteriore al mio articolo «Ianùacoeli» in cui, su questo giornale, spiegavo le ragioni, non certo opportunistiche, per le quali non si può fare di ogni erba un fascio, e il caso di Orvieto non è identico a quello di Milano o di San Pietro. Non ripeterò i miei argomenti, ma preciserò, su richiesta specifica di Sciascia, che quando si vollero fare le porte del duomo di Siena; prima di accettare di far parte della commissione giudicatrice dei bozzetti, pubblicai un articolo sul settimanale Cronache, in cui chiaramente esprimevo il mio assoluto dissenso: e se allora entrai in commissione, fu a ragion veduta, per boicottare dall'interno un'iniziativa locale, promossa al solito senza autorizzazione ministeriale, dai milioni onnipotenti di una Banca esattamente come ad Orvieto. La commissione dette parere negativo per l'esecuzione a tutti i bozzetti, stabilendo solo a



maggioranza una graduatoria di menzioni onorevoli: e fu l'Arcivescovo a passar sopra come ho spiegato, al verdetto coadiuvato da mons. Fallani. In quanto a me, sappia l'amico Sciascia che ci presi l'itterizia: e tutti, all'Istituto del Restauro, mi ricordano giallo come un canarino. Dunque non mi si può accusare di indifferenza o di faziosità. In quanto a Palermo, anche qui spiace sentire il raffronto improponibile fra la facciata di Orvieto e quella quasi invisibile di Palermo, oltre a ciò mediocre e aduggiata da un campanile dal coronamento gotico del tutto fasullo. Ma la porta è orribile, non c'è dubbio, anche se non si trova a contatto di altre sculture ed eccelse, come invece accade a Orvieto. Ed io seppi della porta solo quando sgradevolmente la vidi in opera, non prima, che certo il Cardinale Ruffini non era uomo da sottoporsi a pareri o censure, né i Soprintendenti di allora erano da tanto. Non credo perciò che la questione sia mai stata sottoposta al Consiglio Superiore, né certo lo fu quando io ne facevo parte. Altrimenti non avrei mancato di alzare la voce, sia pure inutilmente come a varie riprese per Cefalà Diana e tante altre sicule battaglie perdute, perché il fatto di essere divenuto professore all'Università di Palermo non mi aveva reso, in loco, né più autorevole né più ascoltato di quanto non lo fossi come componente del Consiglio Superiore. Il quale non ha diritto di iniziativa, ed è solo chiamato ad esprimere su determinate questioni un parere, che, nel caso di Orvieto, per ben tre volte fu negativo, ed il ministro Gui lo aveva accettato disponendo in conformità.

da "Il Corriere della Sera", 23 settembre 1970, Milano, p. 3.

### **Su Mario Pecoraino**

#### ***Sugli scultori del Cassaro***

(1971)

«On commence par reproduire et l'on finit par créer»; «la reproduction engendre elle-même de nouvelles formes de création». Queste frasi di Bernard Pingaud, forse non legittimamente staccate da un suo discorso sui rapporti tra fotografia e pittura (*L'argument du peintre*), credo si possano

porre come tema del commento che ogni lettore (bisogna saper leggere le immagini) svolgerà sfogliando questo libro di stupende fotografie. Un tema cui, come passaggi e variazioni, si possono calare, sempre isolate, certe espressioni di Valéry (da saggi e note sulla fotografia) come «la conquête de l'ubiquité», «l'état visible de cette mystérieuse image latente», «la photographie accoutuma les yeux à attendre ce qu'ils doivent voir, et donc à le voir», «des certitudes qui tout à coup se cristallisent». Espressioni suggestive, che volta a volta, è il caso di dire, si cristallizzano su queste immagini in cui tante sculture in circa un secolo disseminate nella città di Palermo, presenti ma ormai invisibili, cioè centrifugate e disperse dall'abitudine e dalla disattenzione, vengono recuperate, vivificate, ubiquate. Certo, si comincia col riprodurre e si finisce col creare; e non solo, in questo caso, perché la riproduzione genera essa stessa nuove forme di creazione, ma perché colui che riproduce queste sculture «par un simple relais d'énergie physique», cioè premendo la levetta che fa scattare l'obiettivo, è uno scultore. Uno scultore che fotografa sculture - e che dunque si pone di fronte all'oggetto per un duplice processo da realizzare in quel piccolo e semplice movimento di «relais»: portare allo «stato visibile» non solo «l'immagine latente» (che è il fine di ogni vero fotografo) ma anche, insieme, la scultura latente. Un'operazione che si può mettere in analogia a quella di Pierre Menard, autore del «Chisciotte» del famoso racconto di Jorge Luis Borges chiama la tecnica dell'anacronismo. E vale la pena riportare il raffronto che fa Borges tra un passo del Cervantes e lo stesso passo riscritto da Menard: «Il raffronto tra la pagina di Cervantes e quella di Menard è senz'altro rivelatore. Il primo, per esempio, scrisse: “la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire”. Scritta nel secolo XVII, scritta dall'ingenio lego Cervantes, questa enumerazione è un mero elogio retorico della storia. Menard, per contro, scrive: “...la verità, la cui madre è la storia, emula del tempo, deposito delle azioni, testimone del passato, esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire”. La storia, madre della verità; l'idea è meravigliosa. Menard, contemporaneo di William James, non vede nella storia l'indagine della realtà, ma la sua origine. La verità storica, per lui, non è ciò che avvenne, ma ciò che noi

giudichiamo che avvenne. Le clausole finali - esempio e notizia del presente, avviso dell'avvenire - sono scopertamente pragmatiche. Altrettanto evidente il contrasto degli stili...». Servendosi della macchina fotografica, cioè di uno strumento di riproduzione per definizione obiettivo, Mario Pecoraino, scultore, riscolpisce le statue, gli stemmi e gli ornamenti degli scultori del Cassaro così come Pierre Menard riscrive il Don Chisciotte del Cervantes: volti, barbe, pieghe delle vesti, pianete, cappelli, cornucopie, conchiglie, festoni, simboli araldici sono quelli su cui ogni giorno, camminando per le strade di Palermo, cade il nostro occhio distratto; ma al tempo stesso non sono quelli, non sono più quelli. Parodiando Borges si può dire che erano (e sono nella loro immobile esistenza) retorico elogio, retorica enumerazione, modo e maniera (anche «maniera») di rappresentare persone e cose - in fuga dalle persone, dalle cose - nel marmo, nello stucco, nel bronzo; e nelle fotografie di Pecoraino sono invece sculture tout court, in assoluto - anacronisticamente sculture. Anacronisticamente, cioè, rispetto al loro tempo; sincronicamente rispetto al nostro. E spingendoci ancora più oltre a parodiare Borges: gli scultori palermitani del secolo XVII, le loro sculture, in questo libro vivono come in contemporaneità a quelle di Henry Moore e di Giacomo Manzù; sono assunte in una nozione della scultura in cui coincidono più certe proposizioni di Arturo Martini, di Alain, di Brandi che gli intendimenti e i canoni del tempo loro. In effetti, Borges in quel suo racconto ha portato sul piano dell'immaginazione, della fantasia, del paradosso un fatto realmente e irreversibilmente accaduto: dal 1905, anno in cui Unamuno pubblicò la sua interpretazione del Don Chisciotte, nessuno ha più potuto leggere il libro di Cervantes come si leggeva prima - nemmeno chi conosce direttamente o non conosce del tutto l'interpretazione unamuniana. Il libro sta lì, come uscì dai torchi mentre Cervantes era vivo: ma è come se Unamuno, non mutando una sola parola, una sola virgola, l'avesse completamente e diversamente riscritto. E qualcosa di simile accadrà a chi, dopo una giusta lettura di queste immagini (ché, ripetiamo, le immagini bisogna saper leggerle: e uno dei guai del nostro tempo, e forse il più grande, è di essersi votato alle immagini dimenticando la lettura), vorrà verificarne le impressioni nello spazio reale. Statue, portali, decorazioni, nel nostro occhio fattosi più attento ed acuto, etreranno come - direbbe Alain -

«vita che pensa», come «segni restituiti alle cose» da cui allora, nel loro farsi, nel loro esser fatti, fuggivano. Ma al di quà del paradosso (che è forse il modo e la forma che più amiamo della verità), al di qua del felice anacronismo in cui Mario Pecoraino, fotografandole, le ri-realizza, queste sculture sono state. Vogliamo dire: stanno lì da tre secoli; e hanno avuto autori, committenti e (brutta parola oggi in uso anche per i fatti che ieri si dicevano dello spirito) utenti; sono state risposte a un'esigenza, a un sentimento, a un culto. E di questo «al di qua» ci avverte, con puntuale informazione, il saggio di Gemma Salvo Barcellona. Saggio che in un libro siffatto quasi assume funzione di controparte. Contro l'anacronismo, la cronaca, la storia; cronaca e storia di un periodo che gli ictus del gusto prima, la negligenza degli studiosi poi, hanno lasciato in oscurità. E basti considerare come lo stesso Giacomo Serpotta ancora, nonostante il gran recupero che si è fatto del barocco, resti quasi a i margini e come accettato per concessione a un culto locale, provinciale. E figuriamoci questi scultori che lo precedono e lo seguono: una numerosa e, nel tempo, abbastanza lunga corporazione da cui Palermo - in quello che ancora si vede e in quello che non si vede più - fu veramente, come dice il cavalier Vincenzo di Giovanni, attento cronista dell'epoca, restaurata.

[Presentazione] in G. Salvo Barcellona, Mario Pecoraino, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo 1971, s.n.p.

### **Su Giancarlo Cazzaniga**

(1971)

Quando, tre anni fa, qui a Palermo, Ignazio Buttitta mi ha fatto conoscere Giancarlo Cazzaniga - che conoscevo soltanto per nome e per riproduzioni - l'impressione immediata che ho avuto dalle cose che aveva fatto nel suo breve soggiorno in Sicilia, una decina di pastelli ad olio, automaticamente ha fatto scattare due ricordi. Il primo, piuttosto ovviamente giocato sulla parola «pastello» è di quando, ragazzo, sentivo l'espressione, allora in uso «sembra un pastello» per dire di una donna che era di delicata e sfumata

bellezza e acconciata in colori tenui e teneri: e che la Sicilia ritratta dai pastelli di Cazzaniga appunto «sembrava un pastello», diventava cioè delicata, sfumata, tenue e tenera. Il secondo; che si diramava dal primo, era un aneddoto: e precisamente quello dell'incontro di Max Beerbohm col pugile Tunney, campione dei pesi massimi e detentore della cintura d'oro: e la sorpresa di Beerbohm quando, chiedendogli delle sue fatiche e trionfi sportivi, sentì Tunney che, cambiando discorso e con voce sommessa, accennando al paesaggio che si vedeva dalla finestra, evocava «le sinfonie in verde e argento del nostro incomparabile Whistler». Che dal campione dei pesi massimi venisse un così educato volume di voce e parole tanto esatte sulla pittura di Whistler, a Beerbohm avrà fatto l'effetto come di una terza presenza o di un fenomeno di ventriloquia. E qualcosa di simile mi producevano le visioni della Sicilia che Cazzaniga veniva estraendo dalla cartella, trasponendosi e fondendosi alle mie impressioni l'aneddoto beerbohmiano: la Sicilia nel ruolo di Tunney - e ne veniva fuori, sorprendente, una sinfonia in verde e argento. Non avrei mai creduto, insomma, si potesse vedere una Sicilia così «non gridata», così sommessa, così diversa da quella dei pittori siciliani non solo (e Guttuso in testa, naturalmente), ma anche di quelli non siciliani che, più o meno occasionalmente, si sono trovati a darne immagine. E anzi, il fatto che Cazzaniga fosse nato a Monza e vivesse a Milano, motivava e accresceva la sorpresa che non avesse anche lui scoperta una Sicilia abbagliante, violenta, drammatica. Ma, al di là delle impressioni immediate, il discorso è tutt'altro. Questa Sicilia sommessa, questa Sicilia che «sembra un pastello», questa Sicilia in grigio-argento-viola, c'è: non l'ha inventata Cazzaniga se non nel senso più proprio di trovarla. La Sicilia abbagliante, violenta di colori piena di contrasti e di contraddizioni, è nella mente («Dov'è l'America?», chiese Emanuelli a Cheever. E Cheever: «Ma l'America è nella testa»); quando non è addirittura un luogo comune. Lo stesso, che pure appartengo e ho tentato di dare immagine a una Sicilia non splendida, non infuocata, non appassionata, «non gridata», subisco - quando non mi esprimo ma mi trovo di fronte a quel che gli altri esprimono sulla mia stessa linea: e in questo caso di fronte alle cose di Cazzaniga - il condizionamento della Sicilia «che è nella mente», della Sicilia che è idea della Sicilia - è in

definitiva della Sicilia luogo comune. E perché dovrei trovare in pittura quella Sicilia che in me, con le parole, non trovo? Perché - ecco il punto è proprio la pittura, soprattutto attraverso l'invadenza e intensità delle espressioni guttusiane, che ci condiziona alla Sicilia come a luogo della passione e dello splendore, dei contrasti violenti, dei colori squillanti. E non si vuole qui dire che questa Sicilia non è - tutt'altro. Ma c'è anche l'altra: dei cieli tenui o spenti, dei lunghi e grigi inverni, degli alberi che intristiscono, delle passioni che non esplodono, delle ritrosie, dei silenzi. Una Sicilia lombarda - ma non solo nel senso vittoriniano, che è un po' utopia, di una Sicilia netta, repubblicana e non mafiosa, ma anche nel senso del paesaggio, della luce, dei colori. E Cazzaniga, lombardo, l'ha scoperta da sé: non solo sottraendosi al luogo comune, che al primo incontro non è facile, ma riuscendo a liberarsi da ogni suggestione che poteva venirgli dai precedenti, e specialmente da Guttuso: che era anche più difficile. Alle porte di Palermo (ché forse non è andato oltre), egli ha voltato le spalle alla Sicilia splendida e ha incominciato a intravedere la Sicilia dell'interno: quella della Valplatani e della Valsalvo, quella che ha il suo poeta in Alessio Di Giovanni. E appunto si pensa, guardando queste litografie di Cazzaniga (litografie vere: che ho visto nascere ora per ora, colore per colore, dall'assidua fatica del pittore e dei ragazzi di «Arte al Borgo»), alle voci del feudo, alla massaria di lu Mavaru: a certi versi che dicono della struggente solitudine dell'uomo come dell'albero, dell'albero solo quanto l'uomo nella luce di certi tramonti, di certe albe. «E a la timpa, 'na mènnulla, annacata / Quannu sì e quannu no / di lu ventu, muvia li rami stanchi...»: e si direbbe che proprio da una timpa, contro il cielo del feudo, nascano questi alberi queste troffe, queste ficopale.

[Testo (1971)], in *Cartella di litografie (Siciliana)*, Edizioni Arte al Borgo, Palermo, Dicembre 1972, s.n.p.

## **Su Renato Guttuso**

### ***La semplificazione delle passioni***

(1971)

«Se io potessi scegliere un momento nella storia e un mestiere, sceglierei questo tempo e il mestiere del pittore. Le condizioni oggi sono storicamente privilegiate, che si abbia la forza e la libertà interna necessaria in tempi così pericoli». Così scriveva Guttuso nel novembre del 1939, in quel numero del Selvaggio che Mino Maccari gli dedicava come ad uno «fra i migliori disegnatori che le nuove generazioni artistiche ci promettano», ed anzi il migliore senz'altro, considerando che dei pittori che allora si affacciavano alla notorietà solo Guttuso ebbe tutto per sé un numero del Selvaggio. Dopo più di trent'anni, forse Guttuso non si sentirebbe di riaffermare che viviamo in condizioni storicamente privilegiate, ma senza esitazioni tornerebbe a dichiarare che, se gli si offrisse di scegliere un'epoca in cui vivere e un mestiere, sceglierebbe quest'epoca e il mestiere del pittore; e che se alle certezze di allora sono subentrati i dubbi, se i tempi sono più di allora pericolosi, la forza e la libertà interna non gli sono venute meno, e anzi al tramonto della certezza e dal rampollare del dubbio la sua forza viene a prova decisiva e la sua libertà interna si accresce. O forse non lo dichiarerebbe per quel pudore che appunto s'appartiene alla forza, ma tutta la sua opera nell'arco di quarant'anni, e il lavoro di questi ultimi anni particolarmente, dispiegano questa dichiarazione: Guttuso tanto più è forte e libero quanto più le condizioni sono difficili, i tempi pericolosi – difficili e pericolosi sia per «i destini generali» sia per i destini dell'arte. E questa forza di Guttuso, questa libertà, la conoscono bene coloro che da anni vanamente aspettano di coglierlo al passo climaterico, quando «todo mal afirmado pie es caida, toda fàcil caida es precipicio»; e intendiamo al passo climaterico dei rivolgimenti e delle mode, degli scatti avanguardistici, delle reazioni – che per un artista, oggi, viene molto prima di quanto non venga, quando viene, quello dell'età; e si ripete. Guttuso il piede in fallo non lo mette: non solo perché ha grande talento e inesauribile energia, ma soprattutto per questa semplice e profonda ragione: che nessuna crisi può segnare il punto del cedimento per un uomo, per un artista, il cui elemento

di vita è appunto la crisi. Guttuso è sempre in crisi: sicchè nessuna crisi può coglierlo con insidia o alla sprovvista. Il suo essere pittore è una passione, una febbre – cioè, propriamente, una crisi. Prima che nel tempo, nelle condizioni storiche, il suo privilegio è quello di essere un uomo che ama la vita con furore ed angoscia, che con furore ed angoscia vuol coglierne il flusso, capirla, esprimerla, rappresentarla. Appartiene a quella linea di scrittori, di artisti, cui manca l'ironia e il gusto: a tal punto immersi nella vita che non sanno che farsene di questi due strumenti di misurazione, e cioè di distacco. E, a pensarci bene, sono poi questi due strumenti che impediscono lo scatto verso la grandezza. Un grande artista, un grande scrittore, non ha ironia e non gusto; e così anche i grandi momenti della letteratura, dell'arte, sono quelli che mancano di gusto e non sono governati dall'ironia. Già sul vecchio numero del Selvaggio, nella nota di presentazione presumibilmente scritta da Maccari, si diceva Guttuso «immune dalle eccessive pretese letterarie e dalle calligrafiche divagazioni che viziano gran parte del disegno moderno»; che «i segni morti, i segni equivoci non hanno posto nelle composizioni» sue; che «alle tentazioni di una arbitraria eleganza, che pure la sua abilità gli renderebbe facile, egli oppone una coscienza che lo sconsiglia dalle avventure non confacenti al suo carattere e al suo temperamento». E dopo aver detto che i suoi disegni possono anche essere aridi ma sono sempre onesti, l'autore della nota spiegava come tale qualifica di onestà fosse da intendere nel senso «d'un iniziale atteggiamento morale, a cui il pittore deve in gran parte la felicità dell'azione, la padronanza dell'avventura, il ritmo vibrato della scrittura». Dopo tanti anni, davanti alla lunga e fitta prospettiva dell'opera di Guttuso, queste parole assumono più vaste e suggestive risonanze. La felicità dell'azione, l'avventura – l'avventura di vivere nella pittura, di vivere la pittura come avventura: felicemente, e cioè con dolore. L'iniziale atteggiamento morale da cui diramano la felicità dell'azione, l'avventura, il vibrato ritmo dei segni, dei colori. E mai un segno morto, un segno equivoco. Magari l'errore: possibile, frequente anzi. Mai l'insignificante o l'ambiguo, nel disegno di Guttuso, nella pittura. Ma ci lascia, la nota del vecchio Selvaggio, una fondamentale questione da dipanare: l'atteggiamento morale (cioè «poetico») iniziale, primario. Qual è, da quali



radici viene? Ecco un testo brevissimo ma essenziale: « Tutta la scienza nella vita sta nel semplificare le umane passioni». È di Giovanni Verga; e si trova in *Eros*, un romanzo in cui c'è poco di tale scienza. Ma aveva già scritto, Verga, la novella *Nedda*: «...la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna. Pioveva, e il vento urlava incollerito; le venti o trenta donne che raccoglievano le ulive del podere facevano fumare le loro vesti bagnate dalla pioggia davanti al fuoco; le allegre, quelle che avevano dei soldi in tasca, o quelle che erano innamorate, cantavano; gli altri ciarlavano della raccolta delle ulive, che era stata cattiva, dei matrimoni della parrocchia, o della pioggia che rubava loro il pane di bocca; la vecchia castalda filava, tanto perché la lucerna appesa alla cappa del focolare non ardesse per nulla, il grosso cane color di lupo allungava il muso sulle zampe verso il fuoco, rizzando le orecchie ad ogni diverso ululato di vento. Poi, nel tempo che cuocevasi la minestra, il pecoraio si mise a suonare certa arietta...». Ed è un caso: ma come la storia del Verga grande comincia da quella fattoria del Pino alle falde dell'Etna, la storia della pittura di Guttuso comincia da quella *Fuga dall'Etna* durante un'eruzione che Natale Tedesco ha chiamato «la *Guernica* siciliana» (però siciliana è un po' anche la *Guernica* di Picasso; e forse Picasso ha studiato lo schema compositivo del *Trionfo della morte* di Palermo più di quanto Guttuso abbia dipinto la *Fuga* sotto l'impressione della *Guernica* che Cesare Brandi gli aveva allora mandato in cartolina). Un caso: ma Savinio ci ha appreso che bisogna far caso al caso nella vita di uno scrittore, di un artista – ché c'è del metodo nella follia del caso, come in quella d'Amleto. E un tale metodo ci porta alla fiamma - «troppo vicina forse» - da cui sorge, con la dolente figura di *Nedda*, la poetica di Giovanni Verga; alla fiamma da cui erompe, con la fuga di una popolazione – eterna e atroce fuga dalla natura, dalla storia, da se stessa – la poetica di Renato Guttuso. La poetica è per entrambi quella di «semplificare le umane passioni»; ma quella di Verga prende avvio da un ritorno, quella di Guttuso da una fuga. La differenza non è trascurabile. Si potrebbe dire, con una battuta, che c'è di mezzo tutta la scala zoologica: dall'ostrica all'uomo in rivolta. E tuttavia l'ostrica di Verga, l'uomo attaccato allo scoglio della

miseria e degli affetti, soffre come e quanto l'uomo in fuga, l'uomo in rivolta di Guttuso. Il sistema della sofferenza, il sistema della passione. Nelle pagine di *Mère Méditerranée* che Dominique Fernandez dedica a Guttuso (tre pagine: e restano, tra quelle che conosciamo, le migliori che siano state scritte su di lui) leggiamo: «L'influenza di Goya e di Géricault raggiunge in Guttuso l'atavismo siciliano più profondo. Il pittore di Bagheria, esaltato o detestato per il fatto che dipinge cantonieri, zolfatari e pescatori, è vittima – o autore? – di un equivoco. Come Vittorini, suo conterraneo, il Vittorini ferito di *Conversazione in Sicilia*, Guttuso raccoglie il lamento del mondo offeso ben più di quanto non esorti i proletari alla riscossa... Il vero, il migliore Guttuso è rimasto un autentico siciliano, cioè un poeta della rassegnazione e della morte, della sconfitta e del massacro, nonostante i principi rivoluzionari. Se come marxista non ignora che il mondo non deve essere soltanto contemplato, ma mutato, la sua sicilianità di fondo lo condanna a sentire, da artista, solo il lirico disordine degli oltraggi» (da ciò, possiamo anticipare, il suo incontro col più lirico – anche nel senso del melodramma – degli oltraggi che siano stati consumati in Sicilia: quello che diede esca al *Vespro*). E prima aveva detto: «Fra due quadri di pescatori siciliani, la Pesca del pesce spada in cui si vedono gli uomini attaccati e serrati ai remi, e il Pescatore addormentato, forma abbattuta, spiacciata sul fondo indaco, il secondo è di gran lunga superiore. Guttuso dipinge di preferenza le donne nell'atteggiamento del grido, della disperazione; e rovescia le teste all'indietro, come se un coltello stesse per affondare in quelle gole. Tutta la sua opera riflette lo spavento di un supplizio imminente... ma si esprime, mi pare, con maggiore vigore quando la minaccia del martirio non è esplicita e resta allo stato di rosso, sanguinante fantasma». Nella sua *Storia di Guttuso* (1960), Elio Vittorini ha una intuizione che purtroppo lascia subito cadere. Ricordando il soggiorno di Guttuso a Milano, tra il '33 e il '36, ad un certo punto dice: «Era a Milano che apprendeva dell'avvento di Hitler in Germania, delle cannonate di Dollfuss contro le case operaie in Austria, del 6 febbraio di Parigi, della Guerra d'Abissinia e della “fondazione dell'impero”. Era a Milano che portava avanti la sua pittura su un piano in cui il carattere mostruoso di questi fatti politici aveva la stessa importanza ossessiva che i mostri

barocchi delle ville borboniche avevano avuto nelle sue prime prove di Bagheria». Ci si può spingere più avanti: la pittura di Guttuso è tutta, mentre implica l'ideologia e la storia, la speranza e l'amore, il tripudio dei sensi e la lotta – è tutta nell'ossessiva premonizione o presenza dei mostri, nell'incombere del rosso e sanguinante fantasma di cui parla Fernandez. La follia, la morte. E l'uomo non può rispondere alla follia che impazzendo. Non può rispondere alla morte che morendo. «Nobili scienziati», faceva dire Brancati all'uomo, in una delle sue ultime note di diario, «io non posso che morire». È la risposta di ogni siciliano alle cose (e anche a quella che Sartre chiama «la cosa»). E tuttavia le cose vivono e splendono (a parte «la cosa») perché non si può che impazzire, perché non si può che morire. E così vivono e splendono nella pittura di Renato Guttuso.

da *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*,  
Palermo, Palazzo dei Normanni, 1971

### **Su Renato Guttuso**

#### ***Guttuso a Palermo***

(1972)

«Prima, quando venivo in Sicilia subito mi assaliva la smania di andarmene; ora mi viene la tentazione di restarci». Sempre la sigaretta tra le dita, una appresso all'altra consumate in poche boccate, nervosamente; sempre quell'onda di fumo davanti al volto, come negli autoritratti. Renato Guttuso, bagherese nato a Palermo: ch  il padre in quel momento ce l'aveva coi suoi concittadini, o soltanto con gli amministratori comunali, e volle che il figlio non nascesse a Bagheria ma nella citt  capitale, nella splendida e misera Palermo di quegli anni, di sempre. Ma la ripicca di Gioacchino Guttuso   rimasta un fatto puramente anagrafico: quando si parla di Renato Guttuso, della sua pittura, si parla di Bagheria. Il paesaggio, la gente. L'intraprendenza e l'acutezza dei bagheresi, i fasti e nefasti dell'amor proprio. La vampa dei colori, la morte. Bagheria con le sue ville settecentesche, estremo delirio dell'anarchia baronale; coi suoi giardini di

limoni, in cui delira l'anarchia mafiosa. I mostri di Palagonia. Il mare dell'Aspra. Il giorno di Natale, Guttuso è andato al cimitero di Bagheria. Ha camminato tra le tombe e ha parlato di comunismo col custode. Poi è tornato a Palermo, in albergo. «é sempre pieno d'angoscia», mi dice la persona che meglio lo conosce e l'ama. Lo guardo mentre ascolta le disperate canzoni di Rosa Balistreri. é come se fosse arrivato alle radici della sua angoscia, al nudo viluppo delle antiche paure, delle antiche sofferenze.

Morsi cu morsi e cu m'amava persi, comu fineru li jochi e li spassi!

La bedda libirtà comu la persi, l'hannu 'mputiri li canazzi corsi.

Chiancinu tutti, li liuna e l'ursi, chianci me matri ca vivu mi persi.

Cu dumanna di mia, comu 'un ci fussi, scrivitimi a lu libru di li persi.

Quando Guttuso è a Palermo sono frequenti le serate, in casa di amici, in cui Rosa Balistreri canta: con quella sua voce viscerale e straziata, piena d'amore e rancore. E tra tutti i canti, Guttuso sembra preferisca questo: un canto di carcerato, misteriosamente dolente, che cela una identità, una storia. «é morta chi è morta e ho perso chi mi amava, i giuochi e gli spassi sono finiti»: e viene da tradurre «morta» invece che «morto» perché si ha il senso che l'uomo abbia ucciso colei che amava e che lo amava; e sta scoprendo ora di averla uccisa ingiustamente; e perciò il rimorso, e il vagheggiamento della lontna e perduta felicità. «Ho perso la bella libertà, sono ormai in potere degli sbirri, feroci come cani corsi; e perciò piangono tutti, anche i leoni e gli orsi; e piange mia madre, che vivo mi perse. A chi domanda di me, come non ci fossi: scrivetemi nel libro dei persi». Uccidiamo sempre le cose che amiamo, rimpiangiamo sempre i verdi paradisi dell'infanzia e dell'amore; il mondo è una prigione, i cani corsi ci azzannano. Ma piange la madre, la natura che è madre piange con lei: ed è soltanto il pianto del nostro esser vivi. Meglio dunque esser morti, calati nel libro dei persi. Guttuso accompagna il canto a mezza voce, lo alza e impenna nel gesto della mano, nell'agitata voluta di fumo che sale dalla sigaretta. La mano ricade sul libro dei persi, la mano che ha dipinto fiori e battaglie, nudi di donne, scene d'amore, atrocità storiche e malinconie

esistenziali. La mano che ha dipinto altre mani. Ma la sua non mi fa pensare a quella di Lenin, che lui ha dipinto. Mi fa pensare, viva ma così abbandonata e stanca, a quella di don Gesualdo. «Guardate che mani», fa dire Verga di quelle di Gesualdo Motta: e basta per farcele vedere grandi e dure. Ma non è fisicamente che la mano di Guttuso mi ricorda quella di don Gesualdo. Fisicamente diverse, sono mani che hanno fatto, mani che hanno vinto e che pure posano come vinte. Dice Lawrence di don Gesualdo: “Ma non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore..” Dalla ricchezza, dal successo, dalla gloria, che altro resta a Renato Guttuso se non uguale tumore di sofferenza? Ci sono, sì, i suoi quadri: nelle case, nelle gallerie pubbliche, riprodotti a milioni di esemplari, sotto gli occhi di tutti, ad arricchire e ad abbellire la vita, a riscopritla; ma sono come le terre al sole di don Gesualdo. «Ma egli è siciliano», dice ancora Lawrence di Gesualdo, «e qui salta fuori la difficoltà». La difficoltà, per Guttuso, per noi, per ogni uomo che è nato in quest'isola, di vivere dopo aver fatto, dopo avere accumulato quadri o libri o denaro; la difficoltà a resistere, a non soccombere «sotto il gruzzolo» della ricchezza o della gloria o soltanto e semplicemente delle cose fatte, delle cose in cui abbiamo messo e mettiamo la nostra passione.

Questa è la lotta di Guttuso, la sua angoscia. Non vuole soccombere sotto le cose che ha fatto, sotto le cose che fa. La lotta contro il «gruzzolo» nel tempo stesso che inevitabilmente, inarrestabilmente, ogni suo gesto lo fa crescere. La lotta contro la «roba» - che sono i quadri, che è la fama, che può essere anche la ricchezza - mentre la «roba» dislaga a raggiungere il più lontano orizzonte. Il «disvivere» mentre tenacemente, testardamente, profondamente vive. E il suo tornare in Sicilia, il legame fisico che ora ristabilisce con la sua terra, ha questo senso: di porsi faccia a faccia con la verità, di godere (questo è il punto) il suo tumore di sofferenza. Gesualdo Motta no, non poteva: «visse ciecamente, sotto l'impeto del sangue e dei muscoli, con l'astuzia e la volontà, e mai ebbe coscienza di sè. Sarebbe stato migliore se l'avesse avuta? Nessuno può dirlo». Non possiamo dirlo. Nemmeno Guttuso può dire se la sua «coscienza di se» lo fa migliore di don Gesualdo che non lo sapeva: non può dirlo soggettivamente, come uomo che soffre, ma lo affermano i suoi quadri, la sua «coscienza di se» che si fa

nostra: coscienza di come siamo, di come soffriamo, di come godiamo la nostra sofferenza. Vedendolo in luce verghiana, come personaggio sconfitto nel momento stesso in cui vince, vincitore nel momento in cui è sconfitto, si capiscono tante cose di Guttuso, della sua pittura. Tutto quello che da lui vien fuori, nella vita come nell'arte, anche la sua innocenza, s'appartiene alla profonda coerenza di questa agonia da personaggio verghiano che Verga non riuscì a raggiungere (e avrebbe forse raggiunto se stesso). E non a caso mi viene il termine agonia: della vita che lotta contro se stessa, e cioè contro la morte. O al contrario: della morte che lotta contro se stessa, e cioè contro la vita. In fondo su Guttuso, e in Guttuso, c'è un equivoco. Quando dicono, o quando lui dice, «ideologia», bisogna intendere la vita, la morte.

da «Galleria», a. XXI, n. 1-5, gennaio-ottobre 1971, pp. 149-152.

### **Nota su Guttuso**

(1972)

Tra i pensieri bizzarri sul disegno di Diderot, ce n'è uno su cui convergono e da cui si diramano gli altri: «Autre chose est une attitude, autre chose une action. Toute attitude est fausse et petite; toute action est belle et vraie». La distinzione tra «posa» e «azione», tra la posa che immeschinisce e falsifica e l'azione che restituisce alla bellezza e alla verità, è chiara e persino ovvia: quando Diderot parla di posa si riferisce ai modelli dell'accademia, quando parla di azione si riferisce ai modelli che offre la vita e tout court alla vita. Ma poco più avanti la distinzione si attenua e c'è come uno spostamento dall'oggetto al soggetto, dal modello all'artista. Si apre la possibilità che il primo termine si cali e realizzi nel secondo, o al contrario - e che insomma la posa può essere azione o l'azione arridere alla posa solo che il disegnatore sappia e voglia, solo che il suo punto di vista si muova fa fuori e dentro, da una situazione eccentrica a una situazione centrica. «Non è già da troppo tempo che di un oggetto vedete soltanto la parte che copiate? Cercate, amici miei, di supporre l'intera figura trasparente e di situare il vostro occhio al centro di essa: da lì osserverete tutto il giuoco esteriore del meccanismo;

vedrete come certe parti si distendono mentre altre si accorciano; come queste cedono mentre quelle crescono; e continuamente interessati all'insieme e al tutto, riuscirete a mostrare, nella parte dell'oggetto che il vostro disegno presenta, la conveniente corrispondenza con quella che non si vede; e, non offrendone che una faccia, tuttavia costringerete la mia immaginazione a vedere la faccia opposta. E allora potrò affermare che siete dei disegnatori sorprendenti». A un secolo e mezzo da Diderot, Ortega y Gasset (*Sobre el punto de vista en las artes*, 1924) vedrà la storia dell'arte occidentale, da Giotto ai nostri giorni, in un gesto unico e semplice: lo spostamento, l'evoluzione e involuzione del punto di vista; il ritrarsi del punto di vista dall'oggetto al soggetto. Ma non vedrà questo stadio del punto di vista al centro dell'oggetto, o non ne terrà conto. Del resto, Diderot diceva del disegno. E Ortega parla della pittura. Sappiamo poi come ai saggisti spagnoli, da Unamuno a Ortega, da Menendez y Pidal a Castro, sia peculiare un processo di emarginazione di tutto quello che contraddice o ostacola le tesi alla cui dimostrazione vanno dritti come frecce al bersaglio; e lo stesso Ortega, appunto aprendo il saggio cui ci riferiamo, dice che «la storia, quando è davvero quel che deve essere, consiste in una elaborazione di films» - cioè in una scelta e montaggio di fatti cristallizzati, di immagini discontinue, di idee disperse che si ricostituiscono così in unità e movimento. Ma il punto di vista che Diderot inventa e Ortega scarta, si può considerare meramente ottico così come sembra Diderot voglia, senza equivoco, affermarlo? Soprattutto ottico, se si vuole: ma al tempo stesso, al di là dell'evento fisico, suggerisce una categoria, una definizione del disegno moderno nel suo divenire autonomo, nel suo svincolarsi dalla pittura e nel suo - qualche volta - vincolare la pittura. Un disegno che muove dal centro delle cose, e perciò, e perciò le rende all'azione. Un disegno di cui ci dà esempio, in queste tavole, Guttuso. Facciamo ancora un passo in avanti - per il disegno, per i disegni di Guttuso - con Baudelaire. Dalle sue considerazioni sul disegno, nel Salon de 1846, caviamo una distinzione fondamentale: quella tra i disegnatori esclusivi o puri e i disegnatori coloristi. La distinzione non consiste nel fatto che i disegnatori puri escludono il colore e i coloristi lo impiegano ma, al contrario, nel diverso linguaggio o genere in cui si esprimono nell'assenza del colore. I disegnatori

puri si preoccupano di seguire e sorprendere la linea nelle sue più segrete ondulazioni, e non hanno il tempo di vedere l'aria e la luce, e anzi si sforzano di non vederle per non venir meno al loro principio; il colorista che disegna, al contrario, non vede che l'aria e la luce, cioè i loro effetti. «I coloristi disegnano come la natura; le loro figure sono naturalmente delimitate dalla lotta armoniosa delle masse colorate» nel tempo stesso che ne fanno a meno. E insomma: «I puri disegnatori sono dei filosofi e dei distillatori di quintessenze. I coloristi sono dei poeti epici». Più avanti, dirà che soltanto i coloristi hanno il privilegio del disegno di immaginazione o di creazione e che «i disegnatori puri sono dei naturalisti dotati di un senso eccellente, ma disegnano per ragionamento, mentre i coloristi, i grandi coloristi, disegnano per istinto, quasi a loro insaputa». Là dove, dunque, il colorista può passare alla «matita nera» senza pena e anzi con libertà, inventando, creando, il disegnatore puro, se si attenta a passare al colore, sempre mostrerà nelle sue cose un che «d'amer, de pènible et de contentieux». La distinzione è precisa, e oggi ci è consentito di verificarla forse meglio che al tempo in cui Baudelaire la faceva: poichè con più «inconcepibile slancio» i disegnatori puri si danno al colore, e con maggiore autonomia e libertà i coloristi si danno al disegno. E ne abbiamo esempio immediato in questi disegni di Guttuso, che sono appunto i disegni di un colorista: e tanto più li riconosciamo per tali nell'assenza del colore, nel bianco e nero. Una riconoscibilità che viene da quello che Baudelaire chiama «un metodo analogo alla natura» - ed è inutile dire che la natura non è naturalistica. E quale metodo è più analogo alla natura di quello dell'azione che viene da dentro le cose, dal centro delle cose, dell'azione che è la cosa - nella «armoniosa lotta delle masse», nell'aria, nella luce? Questi brevi testi - di Diderot, di Baudelaire - e altri cui ci avverrà di fare richiamo, sono delle approssimazioni, dei gradi di avvicinamento, a una proposizione che possiamo già nettamente dichiarare: le cose di Guttuso sono quanto di più vicino alla vista si possa dare nell'arte; e il disegno è il mezzo espressivo suo in cui lo scarto tra l'arte e la vita si riduce al minimo. Non a caso questa proposizione espunge il «come» e la sua ombra: la vicinanza alla vita non è data dal fatto che sono come la vita, che somigliano alla vita, ma appunto dal contrario. Non somigliano alla vita, non sono come la vita: sono, su un



piano che non è quello della vita, la vita. Qualcosa di simile è stato detto per Tolstoj - e benissimo da Lionel Trilling, nel saggio su Anna Karénina. E vale la pena riportarne il brano finale: «Parte dell'incanto del libro si deve al suo violare la nostra nozione del rapporto che dovrebbe esistere tra l'importanza di un evento e lo spazio ad esso dedicato. La scena di Vronskij che comprende all'improvviso di essere legato ad Anna non dall'amore ma dalla fine dell'amore, fatto che colora (così nella traduzione, ma ci viene il dubbio non sia la parola esatta) tutto il nostro modo di intendere la relazione» dei due amanti, è trattata in poche linee; ma intere pagine sono dedicate alla scoperta di Levin che tutte le sue camicie sono state messe in valigia e non gli resta neppure una camicia da indossare al suo matrimonio. Fu proprio la somma di attenzione data alle camicie che fece esclamare a Matthew Arnold che questo libro non doveva essere considerato arte ma vita, e forse questa scena più di ogni altra suggerisce la vigorosa intelligenza animale che caratterizza Tolstoj come romanziere. Perché qui abbiamo infine la sua coscienza che lo spirito dell'uomo è sempre alle mercè di cose contingenti e banali, il suo senso appassionato che il contingente e il banale sono della più grande importanza... Comprendere lo spirito incondizionato non è così difficile, ma non v'è nulla di più raro che il comprendere lo spirito quale esiste nelle condizioni ineluttabili creategli dal contingente e dal banale». Si potrebbe riscrivere questo brano per Guttuso: con qualche modifica, ovviamente, con qualche ritocco. Anche Guttuso fa violenza alla nozione del rapporto tra gli eventi e lo spazio (e qui la parola spazio assume più forte valore), tra noi e le cose, delle cose tra loro. E se spesso tratta il grande evento in grande spazio (e da ciò certe sue *défaillances* di un'epica senza poesia), è nello spazio che prendono i piccoli eventi, le cose contingenti e banali, che riconosciamo la vita. Si potrebbe dire, con una battuta, che la sua grandezza è più nelle camicie che nelle bandiere. Le camicie di Levin e non quelle di Giuseppe Cesare Abba. Lo spirito (poiché ci troviamo la parola tra le mani) ineluttabilmente condizionato dal contingente e dal banale - e che è poi la vita - gli dà vigore e acutezza più dello spirito incondizionato - che è poi, per lui, la storia. E sempre si è tentati, di fronte alle sue rappresentazioni dei grandi eventi, al giuoco del sezionamento (a parte, si capisce, La fuga dall'Etna del 1938 e la

Crocifissione del 1941: e anche se amiamo il primo più del secondo, l'importanza della Crocifissione è evidente, e non solo nella storia di Guttuso) - qualcosa di diverso della usuale estrazione del particolare: e ne vien fuori che ogni parte è maggiore del tutto, cioè che ogni parte è vicina alla vita più di quanto lo sia la rappresentazione nel suo insieme. Chiamare «composizioni» i suoi grandi quadri sarebbe insomma esattissimo: per poi operarvi, idealmente, una «scomposizione» - cioè una deduzione, non una riduzione, del contingente dall'assoluto, del momento quotidiano dal momento storico, della vita che si fa dalla vita - storicamente, ideologicamente - fatta. (E questo discorso altri potrebbe forse farlo in ordine a valori esclusivamente pittorici: di come nelle parti ci sia, paradossalmente, più pittura che nell'insieme). Le camicie di Levin sono importanti perché mancano. Pascal ha avuto un pensiero sul contingente e il banale che può arrivare ad ucciderci: per affermare che l'uomo è più nobile di tutto ciò che lo uccide. Non ha però tenuto conto del contingente e del banale che può condizionarci o ucciderci non per presenza e dinamica (la dinamica dell'incidente), ma per mancanza, per assenza. Del resto, non poteva o non gli importava. La situazione dell'uomo «nelle condizioni ineluttabili creategli dal contingente e dal banale» in assenza, comincia ad essere visibile dopo. Perché il condizionamento per assenza è di specie economica: ed è la povertà. Momentanea in Levin (ma a questo punto le camicie di Levin retrocedono a labile pretesto), inveterata e perenne nei Malavoglia. La vita dei pescatori di Acitrezza, quale Verga ce la rappresenta, altro non è, in effetti, che il continuo e tragico condizionamento - il tragico che non cresce e precipita ma continua - dell'uomo da parte delle cose che gli mancano. Ecco: la condizione da cui le cose (e parliamo propriamente di cose) di Guttuso esplodono sulla tela o sul foglio è appunto quella della povertà. E non diciamo la povertà bohémienne alla quale a volte, in esplicita autobiografia, si riferiscono - ma l'antica e immobile povertà del mondo verghiano che è stato, negli anni venti e trenta, anche il suo. Le cose sono fissate sulla tela o sul foglio da una divorante impazienza. Gli spaghetti, le uova al tegamino, la fetta d'anguria debbono essere, subito dopo, mangiati; il vino deve essere, subito dopo, bevuto. Si tratta di veri spaghetti, di vere uova, di vera anguria, di vero vino: anche se il segno non

li riproduce ma li inventa. Si tratta insomma di vera fame: e si pensi a quel suo mangiatore di spaghetti del 1956. E comunque si tratta di un desiderio profondo e sofferto, rapidamente appagato e mai spento - e rapidamente appagato e mai spento (mai cioè «scorporato», distaccato, sublimato) anche nell'immediata duplicazione - con scarto minimo, come abbiamo detto - dalla vita all'arte. Una nota di Bergamin può forse esemplificare, semplificare, quel che intendiamo: «Avete sete e bere acqua è la perfezione della sensualità, raramente raggiunta. Alcune volte si beve acqua e altre si ha sete. (E altre volte ci si beve la propria sete, mi rispose Unamuno)». Guttuso raggiunge questa perfezione della sensualità, bevendo acqua quando ha sete; e va oltre nella perfezione bevendo, insieme all'acqua, la propria sete. Automaticamente ricordiamo: «Egli può rivedere tutto un Oriente nell'interno di un frutto nostrano come il cocomero». È Bruno Barilli che parla di Verdi. E ancora: «Chi è abituato per una certa dimestichezza a ficcare le mani fra gli ingranaggi dei componimenti musicali, le ritrae improvvisamente, fa un salto indietro e rimane trasecolato al prorompere della sua foga folgorante e irreparabile». Sembra cioè, la musica di Verdi, un meccanismo semplice e frusto come quello, se si alza il coperchio, delle viscere di un pianino: ma appunto i meccanismi semplici sprigionano, nell'arte, le scariche folgoranti e irreparabili. «Con immediatezza tutta meridionale», dirà infine, per noi, per questo nostro frammentario discorso su Guttuso, Barilli parlando di quel «culmine eccelso» che è per lui Il trovatore. E sembra parli di un Verdi, oltre che di sé sulla soglia della grandezza, Verga quando dice che «tutta la scienza nella vita sta nel semplificare le umane passioni». Lui, questo processo di semplificazione l'aveva appena cominciato: «...la fiamma che scoppiettava, troppo vicina forse, mi fece rivedere un'altra fiamma gigantesca che avevo visto ardere nell'immenso focolare della fattoria del Pino, alle falde dell'Etna. Pioveva, e il vento urlava incollo; le venti o trenta donne che raccoglievano le ulive del podere facevano fumare le loro vesti bagnate dalla pioggia davanti al fuoco; le allegre, quelle che avevano dei soldi in tasca, o quelle che erano innamorate, cantavano; le altre cicalavano della raccolta delle ulive, che era stata cattiva, dei matrimoni della parrocchia, o della pioggia che rubava loro il pane di bocca...». E così vien fuori Nedda la

varannisa; e Verga passa dalla mediocrità al genio, come è stato detto. Ed è senz'altro casuale: ma come la storia del più grande Verga comincia da quella fattoria del Pino alle falde dell'Etna, la storia della pittura di Guttuso si può far cominciare dal quadro (e dal più lontano intenso disegno che lo precede) Fuga dall'Etna durante un'eruzione. Un caso: ma Savinio ci ha appreso che bisogna far caso al caso, alle corrispondenze e coincidenze le più vaghe e quasi impercettibili, nella storia di uno scrittore, di un artista - e che insomma c'è del metodo nella follia del caso. E cercandolo in questo, ecco che siamo alla fiamma da cui sorge, con la dolente figura di Nedda, la poetica di Giovanni Verga; e alla fiamma da cui erompe, con la fuga di una popolazione - eterna e atroce fuga dalla natura, dalla storia, da se stessa - la poetica di Renato Guttuso. La poetica è per entrambi quella di «semplificare le umane passioni»; il luogo ad essa connaturato, e che non può essere altro, la Sicilia. Ma la poetica di Verga, l'uomo attaccato allo scoglio della miseria e degli affetti, soffre come e quanto l'uomo in rivolta di Guttuso. Il sistema della sofferenza (come dicissimo sistema nervoso) dell'uomo di Guttuso è uguale a quello dell'uomo di Verga: semplificato. Il sistema della sofferenza. Il sistema della passione. Tra Verdi e Verga, tra un Verdi vissuto e un Verga vaticinato, c'è Francesco De Sanctis. L'Italia di Guttuso è l'Italia di De Sanctis. (E anche la Divina Commedia disegnata da Guttuso è quella letta da De Sanctis - e l'Inferno, oltre che luogo delle passioni umane semplificate, come inferno della nostra storia civile). Da queste tessere, da questo piccolo mosaico di tesi e di richiami, dovremmo a questo punto muovere un discorso meno aleatorio e sfuggente, più coerente, più sicuro, sull'arte di Guttuso. Ma abbiamo davanti l'uomo, il conterraneo, l'amico - la sua irresistibile vitalità e simpatia, la sua parola, il suo gesto - il suo gesto che dalla vita sconfina nell'arte senza soluzione di continuità, senza sorpresa, senza che ce ne accorgiamo o che se ne accorga (mentre ce ne accorgiamo e se ne accorge). Qualcosa di simile a quel che Stendhal, secondo Gide, faceva con malizia: lo «scrivere di colpo» - in Guttuso il disegnare o dipingere di colpo - per cui alla sempre viva e commossa fantasia si mescola «un non so che di aggressivo e di impulsivo, di sconveniente, d'immediato e di nudo». Ecco: questa catena di aggettivi - aggressivo, impulsivo, sconveniente, immediato, nudo - può anche definire

il mondo che Guttuso ci restituisce nei disegni, nelle pitture. Ma ora vogliamo allontanare il mosaico, e anche quest'ultima tessere, come sfonfo a un ritratto. «Incontriamo per la strada Guttuso. Cammina fra gli amici con il collo sprofondato entro la giacca e la testa piegata a sinistra come tutti i passeggiatori siciliani che porgono una guancia al molle vento di scirocco; ogni tanto avvolge un braccio sulle spalle dell'amico che gli sta a destra o dell'amico che gli sta a sinistra...». A Roma, nel 1947, Brancati ferma nel suo diario questa immagine, questo «riconoscimento» lontano ma fraterno - quasi avesse riconosciuto prima il siciliano, e poi che quel siciliano era Guttuso. A Palermo, nel 1971, più da vicino...«Prima, quando venivo in Sicilia subito mi assaliva la smania di andarmene; ora mi viene la tentazione di restarci». Sempre la sigaretta tra le dita, una appresso all'altra consumate in poche boccate, nervosamente; sempre quell'onda di fumo davanti al volto, come negli autoritratti. Renato Guttuso, bagherese nato a Palermo: che il padre in quel momento ce l'aveva coi suoi concittadini, o soltanto con gli amministratori comunali, e volle che il figlio non nascesse a Bagheria ma nella città capitale, nella splendida e misera Palermo di quegli anni, di sempre. Ma la ripicca di Gioacchino Guttuso è rimasta un fatto puramente anagrafico: quando si parla di Renato Guttuso, della sua pittura, si parla di Bagheria. Il paesaggio, la gente. L'intraprendenza e l'acutezza dei bagheresi, i fasti e nefasti dell'amor proprio. La vampa dei colori, la morte. Bagheria con le sue ville settecentesche, estremo delirio dell'anarchia baronale; coi suoi giardini di limoni, in cui delira l'anarchia mafiosa. I mostri di Palagonia. Il mare dell'Aspra. Il giorno di Natale, Guttuso è andato al cimitero di Bagheria. Ha camminato tra le tombe e ha parlato di comunismo col custode. Poi è tornato a Palermo, in albergo. «È sempre pieno d'angoscia», mi dice la persona che meglio lo conosce e l'ama. Lo guardo mentre ascolta le disperate canzoni di Rosa Balistreri. È come se fosse arrivato alle radici della sua angoscia, al nudo viluppo delle antiche paure, delle antiche sofferenze. Morsi cu morsi e cu m'amava persi, - comu fineru li jochi e li spassi! - La bedda libirtà comu la persi, - l'hannu 'mputiri li canazzi corsi, - Chiancinu tutti, li liuna e l'ursi, - chianci me matri ca vivu mi persi, - Cu dumanna di mia, comu 'un ci fussi, - scrivitimi a lu libru di li persi. Quando Guttuso è a Palermo sono frequenti le serate, in casa di amici,

in cui Rosa Balistreri canta: con quella sua voce viscerale e straziata, piena d'amore e rancore. E tra tutti i canti, Guttuso sembra preferisca questo: un canto di carcerato misteriosamente dolente, che cela una identità, una storia. «È morta chi è morta e ho perso chi mi amava, i giuochi e gli spassi sono finiti»: e viene da tradurre «morta» invece che «morto» perché si ha il senso che l'uomo abbia ucciso colei che lo amava; e sta scoprendo ora di averla uccisa ingiustamente; e perciò il rimorso, e il vagheggiamento della lontana e perduta felicità. «Ho perso la bella libertà, sono ormai in potere degli sbirri, feroci come cani corsi; e perciò piangono tutti, anche i leoni e gli orsi; e piange mia madre, che vivo mi perse. A chi domanda di me, come non ci fossi: scrivetemi nel libro dei persi». Uccidiamo sempre le cose che amiamo, rimpiangiamo sempre i verdi paradisi dell'infanzia e dell'amore; il mondo è una prigione, i cani corsi ci azzannano. Ma piange la madre, la natura che è madre piange con lei: ed è soltanto il pianto del nostro esser vivi. Meglio dunque esser morti, calati nel libro dei persi. Guttuso accompagna il canto a mezza voce, lo alza e impenna nel gesto della mano, nell'agitata voluta di fumo che sale dalla sigaretta. La mano ricade sul libro dei persi, la mano che ha dipinto fiori e battaglie, nudi di donne, scene d'amore, atrocità storiche e malinconie esistenziali. La mano che ha dipinto altre mani. Ma la sua non mi fa pensare a quella di Lenin, che lui ha dipinto. Mi fa pensare, viva ma così abbandonata e stanca, a quella di don Gesualdo. «Guardate che mani», fa dire Verga di quelle di Gesualdo Motta: e basta per farcele vedere grandi e dure. Ma non è fisicamente che la mano di Guttuso mi ricorda quella di don Gesualdo. Fisicamente diverse, sono mani che hanno fatto, mani che hanno vinto e che pure posano come vinte. Dice Lawrence di don Gesualdo: “Ma non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore..” Dalla ricchezza, dal successo, dalla gloria, che altro resta a Renato Guttuso se non uguale tumore di sofferenza? Ci sono, sì, i suoi quadri: nelle case, nelle gallerie pubbliche, riprodotti a milioni di esemplari, sotto gli occhi di tutti, ad arricchire e ad abbellire la vita, a riscopritla; ma sono come le terre al sole di don Gesualdo. «Ma egli è siciliano», dice ancora Lawrence di Gesualdo, «e qui salta fuori la difficoltà». La difficoltà, per Guttuso, per noi, per ogni uomo che è nato in quest'isola, di vivere dopo aver fatto, dopo avere accumulato

quadri o libri o denaro; la difficoltà a resistere, a non soccombere «sotto il gruzzolo» della ricchezza o della gloria o soltanto e semplicemente delle cose fatte, delle cose in cui abbiamo messo e mettiamo la nostra passione. Questa è la lotta di Guttuso, la sua angoscia. Non vuole soccombere sotto le cose che ha fatto, sotto le cose che fa. La lotta contro il «gruzzolo» nel tempo stesso che inevitabilmente, inarrestabilmente, ogni suo gesto lo fa crescere. La lotta contro la «roba» - che sono i quadri, che è la fama, che può essere anche la ricchezza - mentre la «roba» dislaga a raggiungere il più lontano orizzonte. Il «disvivere» mentre tenacemente, testardamente, profondamente vive. E il suo tornare in Sicilia, il legame fisico che ora ristabilisce con la sua terra, ha questo senso: di porsi faccia a faccia con la verità, di godere (questo è il punto) il suo tumore di sofferenza. Gesualdo Motta no, non poteva: «visse ciecamente, sotto l'impeto del sangue e dei muscoli, con l'astuzia e la volontà, e mai ebbe coscienza di sé. Sarebbe stato migliore se l'avesse avuta? Nessuno può dirlo». Non possiamo dirlo. Nemmeno Guttuso può dire se la sua «coscienza di sé» lo fa migliore di don Gesualdo che non lo sapeva: non può dirlo soggettivamente, come uomo che soffre, ma lo affermano i suoi quadri, la sua «coscienza di sé» che si fa nostra: coscienza di come siamo, di come soffriamo, di come godiamo la nostra sofferenza. Vedendolo in luce verghiana, come personaggio sconfitto nel momento stesso in cui vince, vincitore nel momento in cui è sconfitto, si capiscono tante cose di Guttuso, della sua pittura. Tutto quello che da lui vien fuori, nella vita come nell'arte, anche la sua innocenza, s'appartiene alla profonda coerenza di questa agonia da personaggio verghiano che Verga non riuscì a raggiungere (e avrebbe forse raggiunto se stesso). E non a caso mi viene il termine agonia: della vita che lotta contro se stessa, e cioè contro la morte. O al contrario: della morte che lotta contro se stessa, e cioè contro la vita. «Ogni mattina, quando mi faccio la barba, vedo affiorare nello specchio il volto di mio padre» - mi ha detto una volta Guttuso. Ho subito pensato a quell'altro siciliano, suo amico, che «da una ruota / imperfetta del mondo, / su una piena di muri serrati, / lontano dai gelsomini d'Arabia», volle parlare al padre: «per dirti / ciò che non potevo un tempo - difficile affinità / di pensieri - per dirti, e non ci ascoltano solo / cicale del biviere, agavi lentischi, / come il campiere dice al suo padrone: / 'Baciamu li mani'.

Questo, non altro. / Oscuramente forte è la vita». Gli antichi dicevano, in diritto, «paterna paternis», al figlio quel che è del padre. Scomparsa nel diritto, la formula è rinunciata anche nei pensieri, nei sentimenti. Se non da pochi: Quasimodo, Guttuso... E non si può essere, più di così, siciliani. Più di così, uomini.

da *Guttuso. Disegni 1938-1972*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1972.

### ***Bruno Caruso***

(1972)

«Videmus nunc per speculum in aenigmate: tunc autem facie ad faciem». Questa frase di San Paolo – XIII, 12 della prima lettera ai Corinzi – che ossessionò Léon Bloy ed è più presumibile ossessioni anche Borges, arriva a ossessionare anche me, di fronte alle cose di Bruno Caruso ha dipinto in questi ultimi anni. «Ora noi vediamo per mezzo di uno specchio, in enigma: allora vedremo faccia a faccia». L'Istituto Biblico traduce «in confuso»; con nessuna autorità, ma forse non sbagliando, io preferisco «in enigma». Perché degradare a confusione l'oscurità, l'allusione, il mistero? Comunque, la mia ossessione, ricordando e traducendo la frase davanti ai dipinti *speculari* di Caruso, non riguarda l'enigma ma l'assenza dell'enigma: l'enigmatica assenza dell'enigma.

Nei dipinti evidentemente *speculari* – poiché ce ne sono in cui lo specchio è in essenza – la disposizione è quella cui San Paolo allude nel versetto e dichiara nel resto della lettera: lo specchio è *in basso*; non di fronte alle cose, ma *sotto*. Così noi, secondo San Paolo, oscuramente riflesso nello specchio, vediamo Dio che sta in alto, nei cieli: il mondo *allude* a lui, esiste perché lui è quello che è («sono colui che sono»). Ma per Caruso è il mondo che è quello che è, e perché è; e lo specchio lo ripete per quello che è, e perché è – non in allusione, in mistero, in enigma. La *ripetizione* non sarebbe dunque, siffattamente, e ne ebbe qualche sospetto anche Bloy, una specie di *certezza dell'inferno*? La *ripetizione* non è della natura e nella natura; nessuna cosa in natura è uguale ad un'altra. Diciamo nella natura



sensibile, ch  pare un atomo di idrogeno sia uguale a un altro: ma non   detta, come si suol dire, l'ultima parola. La ripetizione   dell'uomo, insomma: ed   il suo inferno (come lo specchi in cui Dio si riconosce e in cui l'uomo lo vede «in enigma», pu  anche essere l'inferno di Dio). Vale a dire: la coscienza e la tecnica, i due modi e mezzi in cui l'uomo si ripete e ripete le cose, sono l'inferno. Qui ed ora, faccia a faccia; senza l'*allora*, il *poi* di San Paolo.

Ora di questo inferno di cose ed eventi che si specchiano, che si ripetono, di uomini uguali a se stessi e ad altri uomini e insomma identici, mi pare si colga il senso in tutte le cose che Caruso ha dipinto in questi ultimi anni. In questo senso, e anche con riferimento a un preciso momento della storia della pittura, direi che la sua   pittura metafisica: una metafisica non pi  rappresentata in enigma e stupore, quale ancora era quella delle piazze e dei manichini, delle mitologie classiche e freudiane, ma attraverso una specie di ricostruzione dell'identit  umana. Perch  il manichino, se c'  l'uomo? Nessun manichino pu  testimoniare l'uomo meglio dell'uomo, nessun manichino   pi  manichino dell'uomo. Un fantoccio che soffre e sanguina, che si riconosce in altri fantocci che soffrono e sanguinano e pure non cessa di moltiplicarsi, identico. L'albero della vita   davvero verde? O   soltanto, finalmente, una croce. Quella croce, dico, sulla quale «intempestivamente», sotto Tiberio, il figlio dell'uomo   stato inchiodato.

[Presentazione], in *Bruno Caruso. Catalogo della mostra*, La Nuova Pesa, Roma 1972, s.n.p. [con un saggio di Elio Mercuri, *L'enigma dell'oracolo*].

### **Su Bruno Caruso**

*Al modo di D'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*  
(1972)

Via Sedie Volanti, nel «mandamento» Monte di Piet  (uno dei quattro «mandamenti» in cui, facendo capo alla piazza Villena, detta anche dei Quattro Canti, come da una croce era divisa Palermo). Delle Sedie Volanti, poich , dice lo stradario del Piola, *in questa via e ne' seguenti vicoli*

*abitavano i facchini, i quali facevano grand'uso di questa specie di sedie, dette anche portantine, quando le carrozze erano rarissime e sola prerogativa de'nobili. L'uso che ne facevano i facchini, greicamente chiamati «vastasi» (da cui la «vastasata»: spettacolo da facchini allora, azione di facchini oggi), era quello di portarle: sollevandole dalle stanghe – uno avanti, uno dietro – e correndo scalzi sull'acciottolato e sul morbido (vedi Goethe) strato delle immondizie allora come ora ben mantenuto; e l'avventore dentro, sballottato dalla corsa in quel cubicolo tappezzato anche all'esterno di cuoio scuro, ch  le portantine dorate e dipinte erano quelle padronali. Il volare, allora, era il correre sulla terra: volanti eran detti i fattorini, sedie volanti le portantine; e le battute *corri!* - *volo!* Non c'era melodramma che le mancasse. E forse era davvero un volare, a confronto del movimento delle automobili oggi: non pi  veloce della lancetta delle ore, sul quadrante dei quattro «mandamenti».*

Ma ora in via Sedie Volanti propriamente volano le domestiche sedie: scatenate dalla legge di gravit  come da una presenza medianica, come da una follia che dalla mente dell'uomo travalica e si trasfonde nelle cose.

Pu  accadere di tutto, oggi, a Palermo: nella Palermo dei quattro (dei sei, dei venti) «mandamenti» e nella Palermo di Bruno Caruso.

Questa presenza medianica, questa follia che sommuove gli strati dell'*es* e della storia, che promuove le metamorfosi ed evoca i miti, che si insinua in ogni fibra e respira in ogni foglia, che muta 10 sparo in *disparo*, il disparo in *disparate*.

*Disparate: hecho   dicho fuera de razón.* Ma il «Diccionario de la Real Academia Española» cede a Francisco Goya: *disparates* sono le cose fuor di ragione che si costituiscono alla ragione o l'assediano; i fantasmi che la ragione quando pu  disvela, quando non pu  scongiora.

La Sicilia, *fuera de razón*, assedia Bruno Caruso. Questi disegni sono le *disparates* siciliane.

Quel vecchio e quieto signore dalla barbetta a punta, seduto al caff  come un pensionato (dello Stato e, come lui diceva, della memoria): forse   appunto da lui che viene questa catalizzazione del fuor di ragione, dell'assurdo, dei fantasmi – dello sparo, del *disparo*, delle *disparates*. Come nei «Sei personaggi». Perch  *il dramma per me   tutto qui*,

*signore...Rintronerà dietro gli alberi un colpo di rivoltella.* È una didascalia o un mandato? Tutto sfugge in teatro, in metafora, in simbolo. Tutto si contraddice.

*Crivellato da dodici colpi dai sicari della mafia dei fiori.* Tra i fiori. La mafia dei fiori. La mafia dei giardini. La mafia delle acque. È la cronaca del giornale della sera o una metafora dell'esistenza?

C'è un magia dell'aria, del mare, della foglia, della radice, della pietra, della luce, del colore, della bellezza?

Dice il Pitrè: *la voce mafia coi suoi derivati valse e vale sempre bellezza, graziosità, perfezione, eccellenza.* Vogliamo metterci, a dar senso a queste idee e alle cose in cui si inverano, la morte?

Il morto ammazzato sulla planimetria di Partinico. La metafora si rimuta in cronaca: molte planimetrie, e specialmente quelle dei nuovi «mandamenti» di Palermo, sono segnate da morti ammazzati.

Dal 1299 al 1499, gli inventari d'eredità, donazioni e dotazioni dei notari siciliani soltanto registrano libri giuridici e di devozione (due soli «libro delle cento novelle»: il «Decameron» o il «Novellino»). L'inganno si paludava di devozione: ché la legge era soltanto inganno, frode, usurpazione. La legge scritta. Ogni cosa scritta secondo legge. L'atto. Sull'atto del feudo, sulla vecchia fraudolenta scrittura, Caruso disegna il contadino in rivolta, una rabbia di secoli che esplode nell'atroce *jacquerie*.

Se avevano detto che c'era la libertà!

Non c'era. Non c'è.

*O siciliana proterva...* Perché nella letteratura italiana, da Boccaccio a Campana, la tradizione della siciliana *classica mediterranea femina dei porti*? (La risposta è forse in un saggio di Croce sul Boccaccio).

Dietro la siciliana nuda di Caruso affiora la notte napoletana di Andreuccio e quella genovese di Campana.

La bambina ai piedi della scala a chiocciola.

*«Salii la scala a chiocciola e mi trovai in una camera cieca».*

C'è sempre qualcosa di inquietante in queste scale a spirale, di diabolico. E perciò quando nei sogni c'è una scala, quasi sempre è una scala a chiocciola.

Da dietro un ficus, da dietro una catasta di tavole, vedremo apparire per una frazione di secondo Charlie Chaplin o Landru?

Di nuovo trafugato, l'efebo di Selinunte. Transfigurato anzi, questa volta: e dal bronzo alla vita. Ridiventato contadino o pastore, come quando, eletto da un dio o da un tiranno, passò dalla vita al bronzo. Non incontrerà questa volta, né dei né tiranni; ma dalle parti di Taormina potrebbe imbattersi - «altre voci, altre stanze» - in Truman Capote.

L'uomo al caffè. Ricordiamo ancora Pirandello: sgradevole è l'uomo, e pietoso. Una canna al vento. E se è una canna che pensa, peggio per lui.

La cassata, la grasta del basilico, i ricci di mare, il limone; e il cassetto semiaperto. Che cosa c'è in quel cassetto: del veleno, un coltello, una pistola? E la grasta del basilico: non è quella in cui Lisabetta da Messina nasconde la testa dell'uomo amato?

Nel cassetto semiaperto c'era un coltello: lo ritroviamo accanto alla casetta coi ricci di mare, al limone.

*In ginocchio davanti ai pazzi*, diceva quel signore dalla barbetta a punta che se ne sta al caffè, davanti alla bibita abitudinaria. Caruso dice: *mescoliamoci a loro, ne abbiamo il diritto*.

*La mia razza ha coltelli che ardono*, dice Quasimodo. I coltelli di Caruso sono meno «lorchiani», sono quelli che scattano nella guapperia rionale, che si allineano nelle cancellerie come *corpus delicti* (la ferita guaribile in venti giorni s.c., lo sfregio permanente). E sono anche quelli di quando il contadino dice: *mangio pane e coltello*, cioè pane schietto, pane solo.

La testa strappata da un polipo alla bagnante, il mare l'ha sospinta nei menadri della cloaca cittadina – e si è mutata in Medusa. Nella credenza magica del popolo, i piccoli velenosi serpenti d'acqua sono metamorfosi dei capelli femminili.

Questione filologica: *la rosa fresca aulentissima* di Ciullo d'Alcamo è desiderata da *li donni* o da *li domini*?

Nell'*hortus* di Caruso c'è una pianta che non esiste in natura: la *Urpflanze* che nell'orto botanico di Palermo Goethe cercò la mattina del 17 aprile 1787. *Una tale pianta ci deve pur essere*, annotava. Infatti, c'era.

Chi cavalca una tigre non può più scendere. E chi cavalca un mandrillo?

I nomi hanno deciso di ridiventare cose. Boccadifalco, Montelepre....Avremo un serraglio invece che un catasto?

*Ed ora appartiene a sua eccellenza il verme...Dove sono le sue sottigliezze ora, i suoi cavilli, le sue cause, i suoi titoli di proprietà e i suoi espedienti?* («Amleto», atto V, scena I).

Si riconosceranno?: domanda goyesca.

Risposta siciliana: no, non si riconosceranno.

Caruso lo sa bene come siamo, come viviamo, come moriamo. La morte non è, finalmente, uno specchio in cui riconoscerci ma ancora una menzogna in cui nascondersi. L'ultima menzogna. E la prepariamo, la lievitiemo, la custodiamo. E perciò vorremmo morire «prima». Prima di morire. Per vederci morti in anteprima, in prova generale; ch  lo spettacolo fili, ch  la menzogna funzioni oltre la morte. E quasi sempre funziona.

Restiamo in due a riconoscerci: Renato Guttuso (*quando si   qualcuno*: la stanchezza, il tedio, l'angoscia) e io. In quella specie di morte che   un ritratto.

*Al modo di D'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*, in Bruno Caruso, *Disegni siciliani*, Edizioni Galleria La Tavolozza, Palermo 1972, s.n.p.

### **Su Bruno Caruso**

#### ***Anatomia della societ  civile***

(1972)

*Ultimo atto*: come su un molo, in alto, un gruppo di operai in riposo guarda con stupore, e forse anche con sgomento, una specie di zattera che si stacca e si allontana. E sulla zattera – ignari o incuranti dell'ormeggio perduto, scatenati in una estrema pagliacciata, impazziti – stanno i loro padroni, gli odiati borghesi.

O   il molo che per una pi  accelerata «deriva dei continenti» si stacca e si allontana dalla zattera? L'avvenimento   otticamente ambiguo: come, tra quelli che restano e quelli che partono, quando un traghetto comincia ad uscire dall'invaso. E l'ambiguit  ottica diventa ambiguit  storica: tutta la certezza ideologica che sia la borghesia a staccarsi dalla terraferma e ad

andare verso la più folle e atroce deriva mentre rappresenta, e non sa di rappresentare, l'ultimo atto della «sotie» in cui è vissuta, resta meravigliata e smarrita, come superstite, come relegata alla condizione del riposo e del consumo lungamente, tanto lungamente da perdere ogni altra prospettiva, rivendicata contro il padrone, contro la borghesia. Non alla rivoluzione, non alla fine di una classe: ma alla fine del mondo siamo di fronte; alla fine del mondo «occidentale», alla seconda e non più reversibile fine dell'«impero d'occidente», i suoi miti, i suoi dogmi, le sue liturgie non solo, ma anche tutto ciò che in sé e da sé ha saputo suscitare contro quei miti, quei dogmi, quelle liturgie, ormai è fissato in una rappresentazione zoologica, quasi una scrittura morta, un racconto indecifrabile.

Noi sappiamo: ma coloro che calpesteranno le rovine da cui saremo sepolti, non troveranno che questo alfabeto zoologico, questa (direbbe Hegel) «ripetizione» della natura, che è di per sé «ripetizione», nei segni. E poiché quel che si ripete non succede, e «nulla succede sotto il sole naturale», nulla è accaduto a noi, nulla è accaduto che possa dirsi una civiltà. Dalla storia, siamo rientrati nella preistoria: cancellando la storia. «Bene o male, ci siamo abituati all'idea che la nostra individualità dovrà annullarsi ma siamo restii ad ammettere che la società, dove essa era inserita e radicata, possa ugualmente morire. Questo ci preoccupa gravemente; è come morire due volte. La società in cui viviamo è il nostro suolo, il nostro spazio morale, e ci sembra che morendo in qualche modo in essa resti il nostro vuoto. L'idea che anche questo vuoto scompaia con tutto il copro sociale che ci ha circondato e protetto, dà l'ultimo colpo alla nostra morte e ci fa morire del tutto». Così, nel 1926, sul «tema delle decadenze», Ortega. Il discorso, oggi, per noi, sarebbe più complesso e disperato. Tutt'altro che circondati e protetti da una società, ci sentiamo.

Ci interessa, comunque, quel «morire due volte»: da applicare al discorso (che è un vero e proprio discorso) che Bruno Caruso fa con questi disegni. Caruso affronta questa doppia morte, la racconta, ne discorre con un senso di liberazione e, si direbbe, di «allegria». Il suo «al di là» travalica la morte individuale e quella collettiva e si pone oltre la fine, inevitabile e necessaria, della «civiltà occidentale». Ma tutto ciò che lo porta a intravedere questa

speranza, questa sopravvivenza, questo «al di là» è intrinsecamente ed effettivamente «occidentale», oltre che strumentalmente.

E dunque? Può un morto seppellire se stesso senza esser vivo? Questo è il punto della sua contraddizione, della sua inquietudine: il non poter morire del tutto, l'accorgersi – per dirla banalmente – che il parlare di morte non è il morire e che la domanda «come si può *non* essere cinesi, *non* essere vietnamiti?», è irrimediabilmente «occidentale», incontrovertibilmente «illuministica», e drammaticamente contiene un'altra domanda (che poi è la stessa): «come si può *non* essere occidentali, se si vuole essere cinesi o vietnamiti?».

[Testo], in Bruno Caruso, *Anatomia della società civile. Cinquanta disegni acquarellati 1971-1972*, testi di G. C. Argan, R. Giammarco, L. Sciascia, Roma 1972, s.n.p.; ristampato in Bruno Caruso, numero monografico in “Nuove Effemeridi”, Palermo, IV, 12, 1990, pp. 40-41.

### **Su Ugo Attardi**

(1972)

Nello studio di Attardi, appena entrati ci troviamo di fronte a una grande (non soltanto nelle dimensioni) scultura in legno: un'allegoria della «conquista del Perù» in cui subito si coglie come una contraddizione tra la politezza della materia e l'atrocità delle forme, tra l'amore con cui la materia è stata cromaticamente giustapposta, scavata, levigata e l'orrore che ne è sorto ma non è una contraddizione: l'amore è parte dell'orrore. L'amore a rappresentare il mondo, a riviverlo, a restituirlo, è per Attardi misura della paura, dell'odio, dell'orrore in cui lo si vive quotidianamente, cioè storicamente e storicisticamente, in ogni momento del presente compreso il passato, tutto il passato, tutte le «conquiste». E in questo senso, si direbbe che il tema della «conquista» domini le cose sue di questi anni: sculture, pitture, acqueforti. E che l'allegoria della «conquista del Perù» ne comprende e susciti altre, di fatti che magari s'appartengono alla cronaca cittadina, di delitti che scattano dal contatto e contagio venereo. La

«conquista» come delitto - e sarebbe già ovvio. Ma anche come difformità e deformità, come idropisia, come gotta, come lue - quasi che la limpieza de sangue, gelosamente affermata e custodita a contatto della «conquista», nell'avidio e feroce possesso, si rivelasse finalmente marciume, impotenza, follia. E viene da pensare a quei versi di Lope de Vega, in cui parlando del Vangelo di Matteo dice «a quel famoso/ Libro, que visto en las supremas salas,/ confirma la hidalguia/ de Cristo, por la parte de Maria» - e le supreme sale sono quelle dell'Inquisizione, dove anche Cristo, per il suo lato umano, dovette passare al vaglio della «Purezza del sangue». Ed ecco questa «purezza del sangue», questa «hidalguia», di fronte alla «conquista», di fronte alla donna e all'oro, escrescere in nodi e tumori, gonfiarsi d'impotenza, tarlarsi di follia. La «honra» - l'opinione che un uomo ha di sé e su cui deve coincidere l'opinione che ne hanno gli altri: pena la morte degli altri, o la propria - non resiste alla «conquista» non c'è nemmeno la morte: non quella degli altri, non la propria. C'è il contrario giusto della «honra»: la vergogna, il disonore. Pizarro e l'amore, una delle acqueforti più intense di Attardi, dice l'impossibile amore, l'impossibile morte, che è nella «conquista» e in ogni conquista. L'impotenza e la violenza si sono rivelati come il contenuto della «honra»: e si può uccidere tutto, una donna o un popolo, ma non l'opinione di sé, di sé nell'impotenza, nella vergogna, nel disonore. Ed è immagine e parabola di tutta una «civiltà», un modo di essere, che soltanto si salva per la forza di testimoniarsi: come appunto nelle cose di Attardi.

da Prefazione al catalogo della mostra alla Galleria “La Loggetta” Ravenna, aprile-maggio 1972

[il testo è riedito in *Ugo Attardi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 marzo-25 aprile 1976), Venezia, Corbo e Fiore, 1976, s.n.p.]



## **Su Giuseppe Migneco**

(1972)

Tra gli artisti e gli scrittori siciliani emigrati, Migneco mi pare sia il solo che nell'opera declini, intrinsecamente ed essenzialmente, quelle che approssimativamente possiamo chiamare “le ragioni della fuga”. E sono ragioni che altri conosce con la ragione, lasciando che il cuore esprima invece - con parole, con segni, con colori - quelle del rimpianto, della nostalgia, del mito: e insomma l'illusione di un mondo “perfetto” nel porsi come natura là dove è anche civiltà, storia, dolore e “cognizione del dolore”. Una illusione gauguiniana, che va però verso un “luogo perduto” invece che verso un “luogo trovato”. In Migneco si ha l'impressione che succeda esattamente il contrario: l'isola non è un luogo perduto nè un luogo da ritrovare, ma un “luogo storico”, della storia di un popolo e della propria, in cui cercare (per usare la giusta formula di Anceschi) il significato di una umanità senza significato; un luogo cioè dentro la storia (non fuori, come per Gauguin, o che l'abbia assimilata a fatto di storia, come nel sentimento dei siciliani “esuli”) e che la storia ha prosciugato di significati. Gli ossi di seppia della storia. L'uomo ridotto dalla storia a pura, inconsutile e inutile esistenza. E tuttavia, è l'estetica: il significato del non significare. Il significato ultimo. E da fuori (condizione necessaria), in fuga, Migneco vi si arrovela: lo cerca nei volti - moduli bizantini corrosi e intaccati dagli acidi della storia - nei gesti - che furono gesti, immemorialmente - nelle cose, nei frutti - che furono d'uso e di nutrimento, e ora sono dissepolte offerte a un dio senza nome: intatte, splendenti - ma remote alla mano che le usò, al gesto che li colse. “Un deliro dell'immobilità”, dice ancora Anceschi; e dice benissimo. Ma certo ci sono state tante altre cose nella pittura di Migneco, si possono aprire tanti altri discorsi: il suo realismo, il suo espressionismo, la coerenza del suo realismo-impressionismo, e il suo equilibrio, anche nei momenti in cui bisognava opportunisticamente e per suggestione concedersi a un certo realismo o a un certo espressionismo; e così via. Ma per questo ritorno di Migneco in Sicilia, nella mostra della galleria “La Robinia”, ho voluto soltanto, e brevemente, segnare il punto del rapporto tra l'artista e la

sua terra; e di come questo rapporto sia, anche se eccentrico rispetto ad altri scrittori ed artisti siciliani, essenziale e inalienabile.

da «Galleria», a. XXII, n. 1-2, gennaio-aprile, 1972, pp. 69-70.

### **Su Giuseppe Mazzullo**

#### ***Per Mazzullo***

(1972)

Baudelaire sembra non amare la scultura. Di quel girarvi intorno, che ne è la peculiarità, si indispette e diffida: chè si gira intorno alle cose della realtà, intorno agli oggetti; e appunto in questo senso il selvaggio concepisce la scultura e con difficoltà e delusione si rende conto che non è possibile girare intorno alla pittura. E sembra dedurre, Baudelaire, che la superiorità della pittura consista soprattutto nel negarsi alla concentricità dei punti di vista, nel concederne uno solo - quello giusto e che non inganna come può ingannare uno o più dei tanti che ne concede la scultura. Ma a guardar bene, questa sua diffidenza e insofferenza verso la scultura non è assoluta, ma relativa e condizionata a e da quella che vede nei salons, e insomma da quella che si fa in quegli anni. Non sopporta cioè la degradazione ad oggetti che il suo tempo viene facendo delle sculture: un processo che l'art nouveau accelererà al massimo, fino a ridurre le sculture a bibelots. E infatti ci sono certi passi nel Salon del 1859, in cui si parla della scultura in assoluto, e non di quella che si faceva nel suo tempo, esprime pensieri tanto suggestivi che sembrano sconfinare in quel capitolo di Alain che è, per noi, quanto di più suggestivo sia stato scritto sulla scultura: «Singolare arte che sprofonda nelle tenebre del tempo e che produceva, già nelle epoche primitive, delle opere, delle opere di cui si stupisce lo spirito coltivato...Il bassorilievo è già una menzogna...La scultura, la vera scultura, rende tutto solenne, anche il movimento; essa conferisce a tutto ciò che è umano qualcosa di eterno e che partecipa della durata della materia...Il sogno ondeggiante e splendente della pittura si trasforma in meditazione solida e ostinata...»; e così via. E che lui resti a preferire il sogno ondeggiante e splendido della pittura è persino

ovvio; ma il fatto è che la scultura, quella vera, gli scopre il senso del solenne e del divino, della solida e ostinata meditazione; qualcosa che dalla vita umana trapassa nella eternità della materia o di Dio. Alain dirà che lo scultore «esprime l'avvenimento umano nel suo centro, nel momento in cui l'uomo non prende consiglio che da sè, sordo, muto, cieco, grande» e che la scultura è solitudine, vita che è in sè, sola, pensa. Nella scultura, insomma, si realizza un terrificante paradosso: opera dell'uomo, può fare a meno dell'uomo. E se proviamo a immaginare la fine dell'uomo, un mondo senza l'uomo, ci è facile immaginare, nella natura trionfante o spenta, la sopravvivenza della scultura; impossibile quella della pittura e del libro. E proviamo a immaginare Dio di fronte a un mondo da cui l'uomo è stato cancellato, un Dio smemorato, un Dio senza pensiero. Davanti a lui non c'è che la materia. Ma ecco che si imbatte in una materia che è pensiero, in una materia che è memoria: ed è la scultura. Non sarà obbligato al pensiero, non sarà obbligato alla memoria? Ecco: questo paradosso, questo giuoco dell'immaginazione, ci viene dalla scultura di Mazzullo - uno dei punti più vicini alla natura che l'ostinata meditazione della scultura abbia mai toccato.

da «Galleria», anno XXII, 1972, n. 1-2, pp. 223-224.

### **Su Maurilio Catalano**

(1972)

A scorrere le raccolte di canti e proverbi siciliani, sembra incredibile che il mare, per un'isola che ha 1.039 chilometri di coste, sia un elemento quasi ignorato o tenacemente rimosso, fatta eccezione per i paragoni alla bellezza femminile (quando è sereno, quando fa specchio), alle passioni (quando è agitato); e per la visione di quando vi veleggiano i vascelli che portano grano alle città affamate; alle città del granaio d'Italia. Per il resto, il mare è amaro, chi ha roba sul mare ha niente, chi può andare per terra non vada per mare, costa più il molo che la mercanzia, chi naviga per mare solo pericoli può raccontare; e così via. Qualche avvertimento o prescrizione: mare grande pesci piccoli, chi pesca in fondo prende piglia pesci grossi, canna

storta pesci porta; e una sola lode: il mare è ricco. Questa avversione al mare, terragna, contadina è forse una delle principali ragioni per cui la Sicilia è come è. Il mare è ricco ma chi può deve starne lontano. E anche i paesi e le città che di necessità sono nati sul mare, subito tentano di voltargli le spalle e di allontanarsene. La storia urbanistica di Palermo è in effetti la storia di una fuga, frenetica e confusa, dal mare. E di tanti altri centri. Soltanto Agrigento, che ha alle spalle cretosi strapiombi è andata orrendamente verso il mare: ma sempre creando, tra sé e il mare, una successione di sipari. Maurilio Catalano, che pure è nato e vive allo Sperone, una contrada marina di Palermo, non deroga da questo sentire popolare. Nella sua domestichezza col mare, anche da pescatore, e appassionato per giunta, c'è un fondo di terrore. Il suo mare è popolato di enormi balene (bianche, ma incidentalmente: nessun riferimento a quella di Melville) che inghiottono pescherecci e navi di linea, di polipi mostruosi, di foreste di coralli sensibili e voraci come piante carnivore. Vi avviene anche l'eterno e proverbiale dramma del pesce piccolo mangiato dal grande; ma è cosa di poco conto, a confronto del vivamaria che succede a bordo di una nave quando un polipo la incatena o i coralli se l'abbracciano o una balena se la crocchia come biscotto. Il «Viva Maria» che si leva dai naviganti che stanno per finire, come Pinocchio nel ventre della balena, è un vivamaria: non cioè il grido della devozione, l'apice di una festa, ma il massimo della confusione, il punto in cui il mondo si rovescia. Non per lo scampato pericolo, la morte è inevitabile, impossibile la salvezza; e insomma il miracolo appunto consiste nel perire. E morirono felici e contenti, o felici e contenti impazzirono: come in ogni fiaba che si rispetti e anche in questa, che sotto sotto è forse una fiaba ecologica, che Maurilio Catalano ci racconta parodiando mezzi, modi e moduli dell'arte popolare: della pittura su vetro, degli ex-voto, delle figurazioni tra mistiche e superstiziose. Tutto è trascrizione ironica, e consapevolmente ironica, a volte diretta, a volte rovesciata, della cultura popolare di grado infimo: e ne vien fuori un curioso repertorio di songes drolatiques, tanto riflesso e introverso quanto all'apparenza è immediato, vivido, allegro.

Palermo 13 aprile 1972

Presentazione in *Catalogo della personale* (Roma, Galleria La Borgognona)

**Su Arturo Carmassi**

***La faccia ferina dell'umanesimo***

(1972)

Entrando nella “galleria 32”, nel maggio del 1969, mi trovai improvvisamente dentro una di quelle coincidenze che sembravano magiche o sognate - alla Borges - tanto per intenderci. Qualcosa di essenzialmente speculare: come se cose estrinsecamente diverse, lontane nello spazio e nel tempo, eludendo spazio e tempo venissero ad un punto - per una sorta di mediazione psichica o mentale - a materializzarsi, a realizzarsi, a specchiarsi, a riconoscersi, a mutarsi. Io stavo inseguendo un'ombra: un personaggio di difficile, sfuggente e mutevole identità; misterioso, indecifrabile. Un ebreo siciliano (di Girgenti, della Girgenti che sarà poi di Pirandello) del secolo XV che in età di ragione si converte e si fa battezzare cristiano; e prende il nome di colui che lo tiene a battesimo, il conte Guglielmo Raimondo Moncada; e con questo nome si fa prete cattolico, riceve dalla Chiesa beni sottratti alla sua gente, e contro la sua gente li tiene e difende; e poi va a Roma, esperto di lingue orientali in Curia e predicatore di fama; e poi, caduto in grave errore, perde lo stato ecclesiastico e i beni; scompare; ricompare, col nome di Flavio Mitridate, maestro di lingue e cabale orientali a Pico della Mirandola. Gli storici siciliani che si sono occupati di lui, lo lasciano al momento in cui la Curia romana gli ritoglie i beni; gli studiosi di Pico lo ritrovano come Flavio Mitridate. L'anello di collegamento tra le due identità è un Guglielmo di Sicilia che nelle cronache del tempo è detto giudeo di nascita e profondo conoscitore della religione ebraica: “e ha svelato tanti segreti dei giudei che noi finora non conoscevamo, e dimostrato che essi persistono nei loro errori non tanto per cecità e ignoranza quanto per una inveterata ostinazione” (il che, è il caso di dire, aggiungeva legna ai roghi dell'Inquisizione). Ma che cosa succede a Guglielmo di Sicilia, alias Guglielmo Raimondo Moncada, alias Giuda

Samuel ben Nissim Abul Farag, perché perda i privilegi conquistati con tanto atroce zelo e diventi Flavio Mitridate? Probabilmente, dice il suo più attento biografo, François Secret, commette un omicidio. Traditore del suo popolo, mistificatore di dottrina (dice Levi della Vida); e anche omicida. E non basta: una parola, *naar*, resta sospesa e controversa nei suoi rapporti con Pico; e un'altra, lancia, metafora erotica allora frequente, aggiunge probabilità a un rapporto equivoco, torbido. Questo personaggio, dunque, questo mondo in cui la “*de hominis dignitate*” si rovescia nella bestialità, la dottrina della mistificazione; in cui l'avidità e la ferocia tenebrosamente si ammantano della fede di Cristo e il culto di Priapo viene celebrato dietro gli altari eucaristici; in cui i voltafaccia e i tradimenti stanno per assurgere a teoria politica - questo mondo che da un lato ha il tetto profilo di Pico, la sua pensosa bellezza, la sua giovinezza cara agli dei (e cioè alla morte) e dall'altro il supposto ritratto di Flavio Mitridate, di un manoscritto della Biblioteca Vaticana: grasso, sensuale, ipocrita, beffardo - questo mondo mi parve si scomponesse come in un prisma e si moltiplicasse in un giuoco di specchi, in quella mostra della “galleria 32”: di Arturo Carmassi, un artista di cui avevo fino allora visto pochissime cose. E per condensare quelle impressioni in una breve definizione: la faccia ferina dell'Umanesimo (l'invenzione della ferinità nell'Umanesimo (e inventare vale, si capisce, trovare). In quell'Umanesimo, ma anche nel nostro. Crediamo di vivere, nella tecnologia o tecnocrazia - o contro tecnologia e tecnocrazia - in un'età umanistica: ma sotto le ideologie che cercano e annunciano “ l'uomo umano” ribolle ed urge il magma della bestialità, della violenza. E questo magma Carmassi coglie e raggela nel suo segno; un segno che direi umanistico, dell'Umanesimo di allora (e si pensa al Pisanello, a disegni come l'Allegoria della lussuria), e che impone una forma, un ordine e si direbbe persino un canone a una materia, a un mondo, che di per sé li rifiuta, li nega, li dissolve. (E in questo senso appare particolare e necessaria, non non come per altri scotto pagato alle mode correnti e ricorrenti, l'esperienza “informale” di questo artista: poichè dall'informe è venuto coerentemente sgrovigliando la forma, dal caos la figura). Questa contraddizione tra l'informe, oscura e indomabile furia degli istinti e la razionalità del segno, è affascinante; e presuppone e si svolge come in un rito, in una liturgia. “Ci

viene svelato”, scrisse Patrick Waldberg presentando quella mostra del 1969, “l'enigma eterno del rituale di Eros”. Come un trionfo della morte: attraverso i riti della inconoscibile vita.

Palemo, gennaio 1972

da Leonardo Sciascia, *27 disegni di Arturo Carmassi*, catalogo della mostra, “Galleria 32”, Milano 1972, pp. 5-7.

### **Su Tono Zancanaro**

#### ***Una follia siciliana***

(1972)

«Salvatore Gravina e Cottone, principe di Palagonia, tien sua casena, ch'è una delle magnatizie ella contrada detta della Bagaria. Il fu principe di Palagonia, Ferdinando Francesco Gravina, cavaliere del Toson d'oro, ne fe' la fabbrica verso i primi del secolo XVIII; ed oggi essa è molto in fama pel numero prodigioso di statue, che vi sorgono, non meno che pel superbo villeresco stradone, che vi conduce. Le statue, che son di marmi e pietre rustiche, formano tutte un ammasso di sconnessioni e confusione, comechè fra loro diverse, e tutte raccolte da' rifiuti delle chiese e case cittadinesche. Lo stradone indi può dirsi viale delle stravaganze e cianfrusaglie, perché le piramidi, ossia teatrini di simulacri, che vengono in due file a formarlo, non rappresentano altro che personaggi buffoni, pigmei, mostri ed animali di novella invenzione. Per volere del fu principe di Palagonia, Ferdinando giuniore Gravina ed Agliata, nipote del sullodato fondatore, vennero aggiunte le dette opere, ossia aborti di bizzarra e folle fantasia; e spese appunto detto signore per tale impresa presso a centomila scudi, giacchè non si saziava mai di acquistare e far lavorare di sì stravaganti ed orride figure. Fu egli invaso cotanto da questa frenesia, secondo il suo pensare, che arrivò a dire di avere avuto egli al mondo l'abilità di dar supplimento alla creazione degli animali, lasciata imperfetta da Domineddio. Non pertanto bisogna confessare che il primo aspetto del tutto di questa villa, che spira in vero magnificenza, non lascia di sorprendere chicchessia. Ma poscia, a voler

quietamente osservarla di parte in parte, giunge essa a sconcertare i più sani cervelli. Il tutto in sostanza è sogno di un febbricitante; il tutto è favola, e il tutto oggetto di sganasciar dalle risa. Quid rides? De te fabula narratur. In tutto però per tai malori ha bisogno di medico la magnificenza». Così il marchese di Villabianca. E bisogna dire che tra tutti i contemporanei di don Ferdinando Gravina giuniore, tra tutti coloro che videro la villa Palagonia nel punto più alto della sua realizzazione (poichè la realizzazione di una simile opere poteva soltanto fermarsi con la morte di colui che l'aveva concepita, e mai dunque avrebbe trovato un compimento, una conclusione); tra tutti il marchese di Villabianca è il più intelligente. La stessa ottava che Giovanni Meli dedicò alla villa, la cui eco sembra si rifletta nella pagina del marchese, è piuttosto generica:

Giovi guardau da la sua reggia immenza  
La bella villa di la Bagaria,  
Unni l'arti mpetrisci eterna e addenza  
l'aborti di bizzarra fantasia.  
Viju, dissi, la mia nzufficienza,  
Mostri n'escogitai quantu putia,  
Ma duvi terminanu la mia putenza,  
Dda stissu incuminciau Palagonia

«Giove guardò dalla sua reggia immensa / la bella villa di Bagheria, / dove l'arte impietrisce eterna e addensa / aborti di bizzarra fantasia. / Vedo, disse, la mia insufficienza, / mostri ne escogitai quanto potei, / ma dove finì la mia potenza, / da quel punto cominciò Palagonia».

Dove le parole di Giove sono, secondo la testimonianza del marchese, quelle che don Ferdinando arrivava a dire; nè si può far gran conto dell'aggettivo «bella», indubbiamente pronunciato senza consapevolezza, per così dire, estetica, ma come per complimento, convenzionalmente (e del resto Meli lascerà inedito un suo più sentito apprezzamento sul principe di Palagonia, immaginando Dio che si vede comparire davanti l'anima del principe, e non sa che farsene, e se la sbatte «in quella parte ove non è che luca»). Il brivido d'inquietudine, l'incrinatura di spavento che il Villabianca



sente di fronte a i mostri, Brydone e Bartels, Arnolfini e Swineburne e Houel non l'avvertirono nemmeno. E non parliamo di Goethe, che più di ogni altro poteva e meno di ogni altro doveva sentirlo. Vero è che contraddicendo alla premessa («Abbiamo sciupata tutta la giornata d'oggi dietro alle pazzie del principe di Palagonia... Infatti, con tutto l'amore per la verità, colui che voglia render conto dell'assurdo, si trova in grande imbarazzo: solo a volerne dare un'idea, vi annette troppa importanza; mentre in fondo non si tratta che di un nulla, che pretende di essere qualcosa») egli si dilunga per cinque o sei pagine a descrivere la villa; ma con un distacco e un disprezzo mai minimamente toccati dall'inquietudine. Colpisce, nella pagina del Villabianca, quel finale movimento mimico, teatrale, che poi troveremo nell'Ispettore di Gogol', per cui dal riso, che nasce dall'orrore oggettivato in forme di reperto clinico che assumono ritmo decorativo, bruscamente si passa alla soggettività, all'introspezione, all'esame di coscienza. «Di che ridete? Di voi stessi ridete», dice Gogol' agli spettatori che stanno ridendo della sorte di quei notabili che erano riusciti a corrompere il falso ispettore e apprendono che è appena arrivato quello vero. «Di che ridi? - dice il marchese a se stesso, a Goethe, a noi. - Questi mostri raccontano la tua favola». Ma non non saremmo più capaci di ridere di fronte ai mostri di Palagonia. Abbiamo bevuto in ben altre cantine, direbbe Cardarelli. Con ben altri mostri l'uomo ha completato il mondo e lo ha negato. Quelli di Palagonia altro non sono che un anello della catena, nell'ordine di una creazione che si svolge e si evolve nell'umanità, nella storia: atrocemente. Ma da quale stato d'animo, da quale coscienza, esperienza e cultura sorse questa specie di campi di annientamento in cui don Ferdinando Francesco Gravina eleggeva di passare i suoi anni dal 1747 al 1789, i più luminosi del secolo, gli anni della maturità di Voltaire e Diderot, dell'Enciclopedia, quelli di cui Talleyrand dirà che mai sapranno cosa sia la gioia di vivere coloro che non li vissero? Come mai mentre il mondo si votava alla grazia il principe di Palagonia si votava all'orrore? Era una premonizione, una penitenza, una perversione? Quella lettera che Voltaire mandava a Rousseau nell'estate del 1775, per ringraziarlo (ma c'è modo e modo: e quello di Voltaire era il più giusto) del Discorso sull'origine dell'ineguaglianza tra gli uomini che gli aveva mandato, sembra trovare una

rifrazione nel mondo di Palagonia: «Mai è stato impiegato tanto ingegno nel tentativo di renderci bestie; vien voglia di camminare a quattro zampe, quando si legge la vostra opera. Tuttavia, poichè è da più di sessant'anni che ne ho perso l'abitudine, sento purtroppo che mi è impossibile riprenderla e lascio questo naturale modo di camminare a coloro che ne sono più degni di voi e di me. Non posso nemmeno imbarcarmi per andare a vivere tra i selvaggi del Canada...». Non sapeva che già il principe di Palagonia aveva ridotto a quattro zampe l'aristocrazia del regno di Sicilia, dentro un'arca, un vascello fantasma, un San Dominique selvaggio di cui era, come Benito Cereno, comandante e prigioniero. E appunto come Benito Cereno, «patetica e conventuale figura» dice Pavese, «eroe accidioso del tedio», sta il principe tra i mostri, la sua statua tra le statue dei mostri: vicino alla chiesa, ma certo non per impedirne la profanazione, per assistervi forse come un padrone di casa che lascia gli ospiti dilagare in ogni recesso e liberamente trascorrere dalla festa all'orgia: indifferente e abulico nell'apparenza, e forse nella coscienza: ma nei suoi istinti divertito e appagato. E l'immagine che ne colse Goethe, tre giorni dopo aver visitato la villa, sembra corrispondere, anche per il fortuito simbolo del sudiciume su cui il principe cammina, a quella della statua: «Un signore magro allampanato, in ambito da cerimonia, che procedeva disinvolto e corretto sopra il sudiciume nel bel mezzo della via. Era un vegliardo solenne e grave, tutto azzimato e incipriato, col cappello sotto il braccio, con lo spadino al fianco, ed una elegante calzatura con fibbie adorne di pietre preziose. Tutti gli occhi erano rivolti su di lui». Più vecchio, certo, di quando si era fatto effigiare in statua, più magro e addirittura allampanato (nella magrezza gli occhi che aveva grandi saranno diventati spersi): ma indifferente agli sguardi che lo seguivano, come in statua tra le statue dei mostri, indifferente all'opera di bene che stava facendo con quella sua camminata per via Maqueda. «È il principe di Palagonia, mi disse il mercante, che di tanto in tanto va in giro per la città e fa una colletta per riscattare gli schiavi prigionieri in Barberia». «Avrebbe fatto meglio, io replicai, a impiegare le enormi somme che ha prodigate per le pazzie della sua villa!». «Ma il mio mercante: Cosa vuole, siamo tutti così; le nostre pazzie non ci par vero di pagarcele noi; quanto alle nostre virtù, ci piace farle pagare agli altri».

Quanto alle pazzie, se le pagò da sè, spendendo circa centomila scudi (quattrocentosessantamila lire torinesi, valutava Brydone: «avrebbe potuto provare la sua follia più a buon mercato») e dissestando così un patrimonio tra i più cospicui della Sicilia. Nella valutazione della spesa, i viaggiatori della seconda metà del Settecento includevano probabilmente la fabbrica, che risaliva però a don Ferdinando Francesco Gravina seniore e ai primi anni del secolo decimottavo. Ma già nell'impianto della fabbrica, dice Gioacchino Lanza Tomasi, «covavano anomalie psicologiche», «venature sinistre»: e Ferdinando Francesco giuniore non farà che popolare spazi già predisposti alla follia. «La grazia settecentesca delle movenze curvilinee vi si carica di tensione e le figure grottesche e l'arredamento sadico voluto dal principe Ferdinando giuniore non sono in contrasto con il piano architettonico di Tommaso Maria Napoli, anch'esso critico verso le regole correnti, con soluzioni tanto personali nei rapporti tra casino padronale e dipendenze servili, da dover risultare bizzarramente egocentriche anche sul piano umano». «La villa Palagonia, quanto a esclusione dalla natura, appartiene ancora al gruppo delle prime ville-palazzo di Bagheria; nessuno dei due prospetti si affaccia sullo spazio libero del giardino. Anche il prospetto posteriore dà su un'ampia corte, recintata da corpi bassi, che con ogni probabilità era il solo spazio destinato alla flora. Da questa facciata posteriore, di forma convessa, promana una dilatazione dei volumi verso lo spazio antistante, che la corte allungata accoglie, attutisce e infine respinge. E per quanto il moto curvilineo dell'ambiente contempli gli attributi ornamentali della grazia rococò, si resta investiti da una forza arcana che circola nella planimetria, cioè nei rapporti del prospetto rispetto ai suoi corpi bassi. Allora si pensa che la decorazione faccia parte di un progetto organico e tutte le strutture dell'edificio, comuni all'edilizia suburbana del tempo, acquistano un sapore particolare, come se fossero state ideate appositamente per questa villa. La decorazione bicromatica, la trasandatezza dell'esecuzione e pure lo stato d'abbandono ed il deperimento (che ovviamente non sono intenzionali) s'adattano al quadro psicologico dei Palagonia, alla mania mostruosamente creatrice del principe Ferdinando. Ed in quanto posta in opera con materiali, artigiani, dialettalità di ornati ed esecuzione assolutamente locali, questa mania nella villa Palagonia risulta

scritta inconfondibilmente nella lingua architettonica e sociale dell'isola, e può sembrare rivelatrice di uno stato di geniale e recondita inquietudine nella Palermo settecentesca, che la villa dei mostri ci accenna senza risolverne l'enigma». E a parte il punto che dà per non intenzionale lo stato d'abbandono e di deperimento, che a noi pare invece originariamente intrinseco, già sufficientemente espresso ai tempi del giuniore e con effetti opportunamente registrati da Goethe («come in un camposanto abbandonato»), l'analisi è senz'altro esatta: villa Palagonia s'appartiene a una società, una cultura, un modo di essere tipicamente siciliani; ad una progressione della follia siciliana che in don Ferdinando giuniore ascende al grado più libero e assoluto. Già erano una follia le ville, al cui sorgere presiedeva una specie di risveglio dell'antica anarchia baronale introvertita e incuipita nella paranoia, un tetro gusto di rivolta e di competizione, una decisione di rinuncia e di autodisgregazione. Le ville di Bagheria sorsero infatti dopo il 1658, anno in cui don Giuseppe Branciforti edificò la sua e nell'apparenza di un magnifico disdegno, ma in effetti nella vergogna di un tradimento consumato e subito, vi si ritirò. «O corte a Dio», ancora si legge sull'arco dell'ingresso; e due altre lapidi dicono in spagnolo e in italiano, e in versi, la sua pena e il suo desiderio di morte:

Ya la esperanza es perdida

Y un solo bien me consuela

Que el tiempo que pasa y buela

Llevarà presto la vida[footnote:

«Già la speranza è persa / E un solo bene mi consola / Il tempo che passa e vola presto sottrarrà la vita».

[...]

Al mio re nel servir qual'aspre e dure

Fatiche non durai costante e forte?

E sempre immerso in importanti cure

Delle stelle soffrii la varia sorte;

Fra le campagne alfin, solinghe e scure

Sovente miro la mia propria morte

Mentre vedovo genitor per fato rio

Qui intanto piango e dico: O corte a dio.

Il bilinguismo alquanto improbabile del Branciforti aveva una ragion d'essere precisa: le sue pene e i suoi disdegni, la sua vergogna, nascevano dal fatto che, implicati in una congiura da cui si illudevano dovesse uscire re di Sicilia uno della famiglia, i Branciforti si accorsero ad un certo punto che invece più numeri al trono aveva il duca di Montalto; svelarono allora al vicerè, che era don Giovanni d'Austria, la trama, guadagnandosi l'impunità ma non certo il favore degli spagnoli. Sei persone, tra i congiunti, ci rimisero la testa; e tra queste il conte di Racalmuto, loro parente: e forse il fatto di non aver potuto salvarlo era il punto della cocente sconfitta. Comunque, le campagne di Bagheria non durarono a lungo «solinghe e scure», altre grandi famiglie seguirono l'esempio: e già sorgevano una ventina di ville quando il principe di Palagonia diede mano alla sua.

La Sicilia era in quegli anni «ricercata» nei prodigi, nei mostri. A leggere lettere, comunicazioni accademiche e diari dell'epoca, bambini, capre e cani bicipiti non si contano. L'esistenza dei ciclopi veniva certificata da un prete di Scordia. L'assunzione al cielo di un cane, avvitato dentro un fierissimo turbine, dall'arciprete di Favara. «Oh il bel mostro umano, che mi è toccato a vedere in questi giorni passati!», scrive don Jacopo Gambacorta nel gennaio 1756. E il principe di Biscari, descrivendo il suo museo, con particolare compiacenza indugia sulla sezione mostri. E non parliamo poi delle mostruosità che sono effetti di premi o punizioni o avvertimenti celesti. Un libro del canonico Mongitore, *Della Sicilia ricercata nelle cose più memorabili*, una specie di dizionario «che contiene quanto si è osservato di raro ne' viventi razionali, negli animali e nel cielo siciliano» faceva testo. Tra il dizionario di Bayle e quello di Voltaire, nel sonno della ragione, la Sicilia produceva il suo: di mostri, di superstizioni, di mistiche depravazioni, di mondo alla rovescia. Per aver detto che una madonna che stava dipingendo «allora comincerà a fare miracoli quando cominceranno a nascere le corna su la mia testa», il pittore Niccolò Buttafuoco si portò per tutta la vita due corna somiglianti a zampe di gallina. La venerabile suor Maria Crocifissa (la Beata Corbera del Gattopardo) esalava dal petto, dove portava scolpiti, in color fosco e oro, croce e cuore, soavissimo odore; e

suor Maria Seppellita, madre di lei, «con lamina infuocata, in cui era intagliato a rilievo il nome SS. di Gesù, applicata al petto sulla parte del cuore, impresse nella carne quel SS. nome, e le restò l'impronta in tutt la vita; nè di ciò pienamente appagato il sua affetto, con un coltellino intagliò a lettere ben grandi le parole: Marie sum, noli me tangere: il che non fu senza straordinario dolore». Una mammella di sant'Agata, inavvedutamente caduta durante la traslazione, fu raccolta da una fanciulla che avidamente prese a succiarne nettare di paradiso. Né con le mammelle il canonico si ferma a sant'Agata: «Ci somministrano le mammelle, - dice, - materia di scrivere delle cose memorabili della Sicilia»; e a questo punto la prosa del qualificatore del Sant'Uffizio sconfina nelle pagine della Mythologie du sein se non addirittura nelle immagini di Playboy. E potremmo continuare, col «soprannaturale tetro» del Mongitore e della cultura siciliana del tempo: che era poi la folle dimensione che le «naturali esperienze» trovavano in Sicilia. Non a caso quella cultura, così intenta ai mostri e ai prodigi, strenuamente propugnava il privilegio feudale: quasi che alla somma di eccezionalità del privilegio di classe. E da queste suggestioni ideologiche ed estetiche sorse la villa dei Palagonia: delirio ultimo dell'anarchia feudale e insieme presentimento, premonizione. Il principe Ferdinando Francesco giunore muore nel 1789. Lascia una figlia che a dodici anni va sposa allo zio Salvatore Gravina Cottone, di sessant'anni, fratellastro di don Ferdinando. La serie dei mostri non è finita. In quello stesso anno il marchese de Sade viene trasferito dalla Bastiglia a Charenton. Quando la Bastiglia cade sotto gli assalti del popolo di Parigi, il marchese non è tra i pochi prigionieri che vengono liberati. Quando riacquista la libertà, la rivoluzione gli sembra una faccenda da trivio. Il principe di Palagonia sarebbe stato d'accordo. Non è d'accordo Tono Zancanaro. Questa oggettivazione dei mostri che il sonno della ragione produce è per lui una liberazione. Una liberazione che ha a che fare con la [t.i.] Tren'anni fa coi disegni del «Gibbo», ora splendidamente pubblicati a cura di Ragghianti, costruì la sua Palagonia: oggi si incontra con quella di Don Ferdinando *giunior*. Dopo due secoli una «follia» ne raggiunge un'altra: una serie di [t.i.] continua. Non sappiamo chi fossero i nemici del [t. i.] a quattro zampe, impietriti, sul punto della metamorfosi. Sappiamo però chi sono i nemici di Tono: gli

uomini delle nuove corti, delle nuove curie. Ma anche se non lo sapessimo, questo *teatro di simulacri* è comunque il nostro, questa favola la nostra favola.

da "Il Giornale di Sicilia", 30 marzo 1972, p. 3

### **Su Cazzaniga**

(1973)

Sembra una pittura di tutto riposo, di tutta quiete. E invece in essa solitamente trascorre l'inquietudine, l'ossessione, la follia. Lo scopriamo lentamente, quasi impercettibilmente: a un punto, improvvisamente, ci accorgiamo che il nostro rapporto coi quadri di Cazzaniga è mutato, che non più la grazia dell'indifferenza e della monotonia (e viene da scriverle con iniziale maiuscola) presiede al nostro incontro, ma una certa ansia, una certa angoscia. Ci troviamo coinvolti in una lotta impossibile: «Perciò saranno tutti soltanto nomi, quanto i mortali hanno stabilito, convinti che fosse vero: nascere e perire, essere o non essere, cambiamento di luogo e mutazione del brillante colore»; «Ciò che si muove non si muove né in quel luogo in cui è, né in quello in cui non è» e questa immobile «ben rotonda Verità» perseguita lottando continuamente contro la mobilità: dei luoghi, della luce dei colori. Ma attraverso i luoghi, attraverso la luce, attraverso i colori. Lasciamo però Parmenide e Zenone. Alain, Sistema delle arti: «Che i colori naturali mutino da un momento all'altro, lo si può capire facilmente; la luce muta secondo la stagione, l'ora, la nuvola; e il colore di tutte le cose è in breve modificato. Siccome questo mutamento avviene a poco a poco, accade che si creda di scoprire infine quello che appena nasce, e perisce ormai. Accade anche che ci si attenga all'apparenza di un attimo che piacque, e a cui si poté dare un nome; ed è un'occasione di più di cadere in qualche paradossale sistema; tanto più che bisogna ben scegliere, ritenere e in qualche maniera ricostruire, se bisogna fermare l'apparenza. Pertanto è facilissimo che il pittore mentisca a se stesso...». E crediamo che sia questa l'ossessione di Cazzaniga: l'impossibilità di fermare l'apparenza se non

scegliendola, ritenendola, ricostruendola; mutando quel che perisce in quel che nasce; scambiando la fine col principio; e insomma ingannandosi o mentendo. Più oltre, nel paragrafo sul paesaggio, Alain dice: «Da questo s'intende il carattere paradossale di quest'arte del paesaggio che anche nelle sue opere più compiute si appiglia sempre al primo aspetto che hanno le cose prima che risveglino gli interessi e le passioni. Il che non può durare a lungo...». Quel che vuole Cazzaniga è appunto questo: far durare a lungo, indefinitivamente, quel che non dura; non sfiorare la soglia degli interessi e delle passioni; sottrarsi al paradosso che è sempre stato nell'arte del paesaggio. Contagiati dalla sua, la nostra follia di fronte ai suoi alberi, ai suoi cespugli, ai suoi gusci e alle sue conchiglie, dice di sì, che c'è riuscito. Anche se poi sappiamo che è impossibile.

[Presentazione], in *Giancarlo Cazzaniga*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte "Il Gabbiano", Roma, 1973, s.n.p.

### **Su Fabrizio Clerici**

#### ***Clerici e l'occhio di Redon***

(1973)

Barrés a Schwob; Schwob a Renard; Renard nel diario, alla data del 20 luglio 1892: «Hennequin voulant se baigner dit à Redon: - Vous ne me regarderez pas. - Je ne regarde jamais ce qui est nu, répondit Redon. Il tourna le dos et demeura longtemps immobile. Cependant Hennequin se noyait».

Che Redon non guardasse mai «ce qui est nu», e che per non guardarlo anche quella volta, voltando anche quella volta le spalle, Hennequin fosse morto annegato, Barrés Schwob e Renard ritenevano valesse a spiegare perché i suoi disegni fossero tanto brutti. Il che è comprensibile per uno scrittore come Renard; molto meno per Schwob e Barrés, che in quello che scrivevano erano piuttosto vicino a Redon. Per noi, comunque, l'aneddoto assume altro senso: serve a spiegarci la misteriosa bellezza, l'oscura cristallizzazione, l'irrespirabile purezza che è nei disegni di Redon. Di fronte



alla sua Tentation de Sant-Antoine, alla sua Apocalisse, ai suoi Songes, insieme a lui ci troviamo a voltare le spalle alla nudità, alla realtà, alla vita, alla morte. E che intanto un uomo anneghi, o l'uomo, o noi stessi, non è nemmeno un fatto: è una questione di buio e di luce, di nero e di bianco su un foglio da riporto, su una pietra levigata. L'esistenza si è come distillata ed essenzializzata nel nero e nel bianco; del mondo reale altro non resta, nella retina, che la fosforica memoria di un ordine e di una logica spaziale in cui si iscrivono le cose di una vita sommersa, di una sommersa morte. La logica del visibile si è messa al servizio dell'invisibile («Mettre la logique du visible au service de l'invisible»). «La logique du visible» (da Gourmont, per Redon, detta anche «logica immaginativa») in effetti era per Odilon Redon l'architettura: e più che a conferire, come lui credeva, l'illusione della realtà all'irrealtà, gli serviva anzi ad aggiungere irrealtà all'irrealtà. Tutto considerato, niente è più irrealista dell'architettura: il labirinto, la torre di Babele e il parco Guell s'appartengono ai suoi miti e alle sue realizzazioni. Tra Minosse e Gaudi, nella storia dell'architettura come espiazione, per dirla approssimativamente. E divampa nel nostro tempo che si crede non mistico, ma folle. La definizione di Le Corbusier - «quando una costruzione canta è un'architettura» - andrebbe bene se l'architettura avesse due dimensioni (o, come la scultura, tre non vuote): ma ne ha tre da abitare; e da dentro nessuna costruzione canta. Si direbbe anzi che il concetto della inabitabilità, o dell'abitare come pena, come condanna, appunto nasca da quest'arte e scienza degli spazi da abitare: ai tempi di Minosse e ai nostri. E ci pare sia da ascrivere a questo significato la leggenda, stabilitasi in molte carceri, dell'architetto suicida di fronte alla realizzazione della sua opera, cioè del penitenziario: che è una presa di coscienza, provocata da una condanna esplicita e oggettivata nel rimorso dell'architetto, della inabitabilità in senso lato. Ma questo è un discorso, quanto si vuole paradossale, che bisognerebbe articolare meglio; e ci porterebbe lontani. Intanto: Redon aveva fatto studi d'architettura; e architetto è Fabrizio Clerici. E partiamo da Redon, per parlare di Clerici, non solo perché una delle più scoperte radici del simbolismo, del surrealismo, delle arti fantastiche sta appunto, per il nostro tempo, in Redon (e nelle due grandi mostre torinesi di questi anni, una dedicata alle «muse inquietanti» del surrealismo, l'altra al sacro e al

profano dei simbolisti, la sua presenza è stata giustamente rilevante), ma anche per il loro essere architetti, al servizio dell'invisibile, da dentro. Cioè: la pittura simbolista, surrealista, metafisica è piena di piazze e viali, di porticati e colonnati, di bivii e quadrivii: ma l'occhio che li assume, l'occhio da cui le linee si dipartono o vi confluiscono - l'occhio di De Chirico, di Magritte, di Delvaux - è fuori, in una precisa collocazione. L'occhio di Redon (che non è solo l'occhio di Redon) è invece dentro le architetture, dentro le costruzioni che non cantano ma imprigionano, senza una precisa collocazione: come un pipistrello volteggia e batte da una parete all'altra; da un angolo all'altro, da questo a quell'oggetto (che può anche essere un volto umano, disumano o transumano). E diciamo l'occhio, qui, non solo per dire il punto di vista, ma propriamente l'occhio: il bulbo oculare, la pupilla, il cristallino, la cornea, il nervo, i muscoli, le ciglia...

In Clerici avviene come uno sdoppiamento e una metamorfosi: c'è l'occhio-punto di vista di Piero della Francesca e di Magritte, un occhio che irraggia e raccoglie le più minuziose e ossessionanti prospettive; e c'è l'occhio-pipistrello di Redon: a volte scoperto e sezionato come in una tavola anatomica; a volte mimetizzato pietrificato, che si finge pietra tra le pietre delle rovine; altre volte ancora che si accende come carbonchio, sprigionando un dritto raggio di morte, che va ad esplodere e ad accecare un altro occhio, nelle teste di quei simulacri di animali mitici e sacri che stanno in una specie di «conversazione» indecifrabile e senza tempo. «Mon renard que rien ne petu dévier, demeure tendu à travers les choses sur un horizon inaccessible...»; «Et que des yeux sans tête flottaient comme des mollusques...»; «Partout des prunelles flamboient...» - e viene voglia di andare oltre i testi flaubertiani-redoniani, di mettere insieme un'antologia dell'occhio che vada da «se il tuo occhio ti è occasione di scandalo, cavalo e gettalo via da te» del Vangelo a «el ojo que ves no es / ojo porque tu lo veas; / es ojo porque te ve» di Machado; dal proverbio siciliano «quantu è laida la vista di l'occhi» al «siero los ojos y veo» di Borges. Perché l'occhio di Clerici, quel che l'occhio di Clerici immemorialmente vede e «fa di smalto» (l'occhio euclideo o l'occhio freudiano, per dirla approssimativamente), s'appartiene a una lunga storia. Dire pittura

surrealista o metafisica o simbolista, non basta per la pittura che comodamente diciamo surrealista o metafisica o simbolista.

Giustamente Nadeau apre con queste parole la sua *Storia del surrealismo*: «Lo stato d'animo surrealista, meglio sarebbe dire il comportamento surrealista, è eterno». Ogni volta che l'uomo volta le spalle alla realtà e ritrova dentro di sé gli antichi terrori, l'antico Dio, vive un momento surrealista o metafisico o come lo si voglia nominare. La storia della letteratura e dell'arte è piena di momenti simili: anche in scrittori ed artisti che non voltavano le spalle alla realtà, anche in epoche che sembrano totalmente votate al reale. Ma c'è stato ad un certo punto, alla fine della prima guerra mondiale, un *movimento surrealista*, letterario ed artistico, che si fondava sulla certezza che il processo alla conoscenza non si doveva più fare, l'intelligenza non era più da considerare, gli ammiratori di France erano dei degradati e che soltanto il sogno lasciava all'uomo tutti i suoi diritti alla libertà (che finirono, in Dalí, a vedere Hitler come «rinnovatore surrealista»). Ora non pare, anche in una definizione del movimento surrealista più articolata, e percorrendone la storia in tutte le sue componenti, che Clerici sia da mettere *tout court* nel movimento, e poi tra gli epigoni. Diremmo invece che in lui più agisce l'ascendenza simbolista: e perciò abbiamo insistito nel richiamo a Redon. Possiamo aggiungere altri due nomi di altro versante: Max Klinger e Fernand Khnopff. E poi De Chirico, la pittura metafisica. Ma tutto sommato, è meglio iscriverlo in quello stato d'animo e in quel comportamento che Nadeau dice eterni e che di tempo in tempo prendono nomi diversi.

Ma a tutto questo c'è, in Clerici, una controparte: come un versante «illuminato» (e tra virgolette la parola vuole anche riferirsi ai lumi della ragione) opposto a un versante oscuro e da cui l'oscurità assume traslucidità. «Il destino di un uomo», ripeteva d'antica credenza Savinio, «è molto spesso nel nome che gli si dà». E lo ha ripetuto appunto scrivendo di Fabrizio Clerici. Col suo bel nome stendhaliano, e col suo bel cognome milanese, non poteva, né avrebbe voluto o vorrebbe, sfuggire Fabrizio Clerici a un destino stendhaliano e stendhalista. In quel che si accampa nello specchio delle sue pitture, dei suoi disegni; nei suoi simulacri, nelle sue misteriose architetture e rovine, nelle sue magiche prospettive, nelle sue

segrete e letali irradiazioni; nel suo essere, insieme, simbolista, metafisico, surrealista, trascorrono – a ben guardare – una leggerezza e un'ironia, una giovinezza, una lucida passione e un'appassionata lucidità di ascendenza settecentesca e inconfondibilmente stendhaliane (in fondo, la felice infelicità di Stendhal, e per noi il suo fascino, vengono dall'esser nato con vent'anni di ritardo). E poi, sappiamo, adora Stendhal. E poi, nato a Milano come Stendhal (non anagraficamente, Stendhal, ma nel cuore), come Stendhal vive a Roma, vive Roma, ama e soffre Roma. In via Santa Maria dell'Anima, detta per abbreviazione dell'Anima (e anche in questo caso il nome fa destino), alle spalle di piazza Navona e con finestre che guardano (ma a volte, forse per mesi, non guardano) sulla piazza, la casa di Clerici è quale Stendhal l'avrebbe tenuta a rifugio delle sue frequenti fughe da Civitavecchia. E nella casa resta uno dei quadri più belli che Clerici abbia dipinto; e forse al suo primo, vero e profondo incontro con Roma. Uno dei più stendhaliani. Guardandolo, viene da pensare a quella notazione di Stendhal, alla fine della Vie de Henry Brulard: «J'écris ceci et j'ai toujours tout écrit comme Rossini écrit sa musique...». Il sonno e il sogno romano – simbolista, metafisico, surrealista; l'invisibile che si dispone nella logica del visibile; le cose *di dentro* che si specchiano nelle *cose di fuori*, le cose senza storia nelle cose della storia – Clerici appunto l'ha dipinto con la felicità con cui Rossini scriveva la sua musica e Stendhal la sua «analyse de ce que je sentis alors». Una onirica «promenade dans Rome»: ma sollevata alla diurna, consapevole felicità per cui la mattina del 16 ottobre 1832 (e che importa se precisamente in quel giorno, come è stato accertato, era lontano da Roma?), Stendhal fa coincidere la contemplazione di Roma col sentirsi e vedersi vivere, il vivere a Roma col vivere. «un léger vent de sirocco à peine sensible faisait flotter quelques petits auge au-dessus du mont Albano, une chaleur délicieuse règnait dans l'air, j'étais heureux de vivre». Felice di vivere: e cioè di guardarsi dentro, di conoscersi.

Ora il fare con felicità quello che altri ha poi fatto con tristezza e persino tristemente, l'esser felice e il rivolgersi «ai pochi felici», è la linea di vita - «Stendhal for ever»: dicitura dell'ex libris di Paupe – dello stendhalismo. Su questa linea, Alberto Savinio ha incontrato Clerici: in anni grevi, quando l'amico stendhaliano, «il compagno leggero», era più che mai necessario.

«Lo svagato deambulare di Fabrizio Clerici attraverso la vita; il suo lasciarsi prendere dal fascino delle cose più impensate; il suo fare scarso assegnamento sul potere della virilità, della forza, del pugno di ferro anche se guantato di velluto; il suo assaggiare le frasi e le più volte lasciarle a metà come indegne di essere formulate; il suo bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia; il suo fannullare anche in mezzo alle più folte occupazioni; il lento vagare dei suoi occhi a mandorla bianca, fra di Artemide e di gazzella; il suo ignorare le *grandi mete* e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti; il suo diletterismo di razza; il suo tener dietro al proprio naso, il suo naso – il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola) – mi avevano dato indizio sicuro di stendhalismo». La sua felicità, insomma. E ci pare di toccare così il punto peculiare della *diversità* di Clerici rispetto ad altri simbolisti, metafisici e surrealisti (naturali, per così dire, o di scuola): la sua felicità. Da intendere, si capisce, in arduo e strenuo equilibrio sul filo dell'infelicità. E di questa felicità si ha riprova nel suo essere viaggiatore, nel suo bisogno di vedere il mondo per poter sognarlo (i suoi viaggi in oriente, i suoi soggiorni in Sicilia: e vogliamo particolarmente ricordare il quadro, e i disegni, delle *Confessioni palermitane*). Prima la felicità di sognare quel che si è visto. Poi ancora la felicità di dipingere quel che si è sognato. Giusto il contrario di quel che è accaduto e accade ai visionari più nativi o più osservanti.

da Presentazione, in *Mostra di Fabrizio Clerici* alla Galleria La Tavolozza, Palermo 1973, s. n. p.

### **Su Fabrizio Clerici**

***Clerici a Palermo. "Pietre, rovine, Selinunte, geometria della distruzione..."***

(1973)

«Stendhaliani si nasce, non si diventa. Lo svagato deambulare di Fabrizio Clerici attraverso la vita; il suo lasciarsi prendere dalle cose più impensate; il suo fare scarso assegnamento sul potere della virilità, della forza, del

pugno di ferro anche se guantato di velluto; il suo assaggiare le frasi e le più volte lasciarle a metà come indegne di essere formulate; il suo bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia; il suo fannullare anche in mezzo alle più folte occupazioni; il lento vagare dei suoi occhi a mandorla bianca, fra di Artemide e di gazzella; il suo ignorare le “grandi mete” e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti; il suo diletterismo di razza; il suo tener dietro al proprio naso, il suo naso – il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola) – mi avevano dato indizio sicuro di stendhalismo. L'amico stendhaliano è necessario. È il compagno leggero, l'Ariete di questo mondo asciutto d'acqua e d'aria... ». Viene voglia di trascriverla tutta, questa introduzione di Alberto Savinio a una cartella di litografie di Clerici. È del 1942 e perciò le allusioni alle grandi svolte della Storia, alla virilità, alla forza, al pugno di ferro – cose alle quali Savinio e Clerici, cioè Savinio per Clerici e per se si dichiaravano perfettamente indifferenti – a conti fatti, noi allora giovani [...] Indifferenza abbiano avuto la più efficace lezione: quella che ci consente oggi di avere del dubbio in mezzo a tanta fanatica certezza, di avere leggerezza tra tanta grave, greve e graveolente stupidità). La leggerezza di Savinio, la leggerezza di Clerici, la leggerezza di Stendhal. Cioè la libertà, la spregiudicatezza, l'ironia, il non prendersi sul serio, il giuoco dell'intelligenza e il non stare ad altro giuoco che a questo, dell'intelligenza – in cui entra il giuoco dei sentimenti, delle passioni: l'amore, l'ambizione, il fare e il non fare; e insomma, nella sua totalità e molteplicità, la vita.

Anche la mia amicizia con Clerici (come da sempre, ed è invece recente), e la sua con me, credo sia nato sotto il segno di Stendhal. Subito, come per un reciproco riconoscimento massonico, di quella incredibile massoneria che si stabilisce anche al di fuori di quei clubs stendhaliani che pure ci sono. Tra coloro che amano.

da “Il Giornale di Sicilia”, 6 maggio 1973

## **Su Alberto Martini**

### ***L'opera grafica di Alberto Martini***

(1975)

A Oderzo, nella pianura tra il Piave e la Livenza, Alberto Martini nacque il 24 novembre del 1876. Luogo e anno di nascita son da tenere ben presenti quando si parla di lui, della sua arte. Il luogo, intanto. Il Veneto cattolico, la più cattolica regione d'Italia. Il Veneto di Fogazzaro e di Piovene. E appunto da Fogazzaro può muovere il nostro breve discorso.

Per Fogazzaro, nel 1904, Martini disegnò un ex-libris: una donna che dalla cima di un picco scheggiato scruta un lontano orizzonte, un libro aperto sulle gambe, i capelli al vento; una pianura accidentata, con nuvole che vi si avvallano, vi è sfondo. A Fogazzaro piacque moltissimo: «Il Suo disegno mi pare davvero ispirato. Qualcuno giudicò un po' demoniaco il viso della donna. Io lo giudico forte e fiero come si conviene al soggetto; non demoniaco». Ebbene, aveva ragione quel qualcuno: il viso della donna, la sua intera figura, sono più che «un po'» demoniaci. Lo sono del tutto. L'arco sopracigliare acutizzato, le pieghe delle vesti e lo svolazzare dei capelli che sembrano involgerla di radici o di serpi. E le corna: piccole, diaboliche corna. Forte e fiera, va bene; ma di una forza e di una fierezza – e diremmo, piuttosto che fierezza, protervia – davvero demoniache. Che Martini avesse destinato un simile disegno ad ex-libris di Fogazzaro, che Fogazzaro non si accorgesse della demoniacità del soggetto, stabilisce tra i due una sintomatica rispondenza, un'affinità da tenere in conto. Vengono da una stessa matrice: una regione italiana dove lente e silenziose, come di una sotterranea marea dall'imperscrutabile corso, giungono le ondate del cattolicesimo absburgico e vi spengono, non vanno oltre: né verso la Lombardia, pur austriaca, né verso la Romagna, pur papalina.

Che l'artista più misterioso, più decadente e più surreale dell'Italia post-unitaria; quello che più si volge sotto i segni della carne, della morte e del diavolo infine pervenendo (sofferta anticipazione del destino non sofferto e sospetto di un Salvator Dali) alle visioni della vita di Cristo e della vita della Vergine; quello che dall'art nouveau, in Italia giocata in superficie, ha saputo cogliere e sviluppare il seme del surrealismo – che questo artista sia

nato nella regione la più segnata dal cattolicesimo tridentino ed asburgico, a noi pare evento sufficientemente motivato se non addirittura ovvio. La rivolta, come la bestemmia, non può che nascere da una condizione di divieti, paure e ossessioni di cui le religioni cristiane – anche quelle separatiste e protestatarie – son fitte: e diciamo rivolta e non rivoluzione, poiché si tratta di sollevazioni o fughe che presuppongono *ricadute*, che anzi avvengono in funzione delle *ricadute*. Rivolte insomma che son come più o meno prolungate, complicate e raffinate bestemmie: e sempre perciò hanno a fronte la «cosa» (usiamo il termine «cosa» nel senso in cui Sartre lo usa per il comunismo dogmatico e burocratico) bestemmiata, la prigione da cui – ma portandosela dentro – si è evasi (e qui, toccando delle bestemmie, ci avviene di pensare allo zoomorfismo blasfemo che nelle bocche venete abbonda: che è, *avant la lettre, avant la pensée*, una sorta di surrealismo rurale e quotidiano).

Partendo da una tale condizione, Alberto Martini agevolmente ha attinto – e sostanzialmente, profondamente: non nei trasporti delle mode – ad esperienze europee, quali appunto il decadentismo e il surrealismo, cui gli italiani sono stati generalmente refrattari. E che ne sia stato agevolato, ci pare di poterne addurre prova nel fatto che un altro artista veneto, il padovano Tono Zancanaro, sia il solo oggi in Italia a rivivere nativamente, con ormai difficile e ardua originalità, decadentismo e surrealismo.

Zancanaro, riprendendo il motto di un suo amico padovano (uno di quegli intellettuali che vivono in provincia e se ne appagano: e sono poi, paradossalmente, quelli che fanno non provinciale questa non provincialissima Italia), usa dire: «sono decadente, e me ne vanto». Un po' se ne è vantato anche Alberto Martini: e il vantarsene, nell'un caso come nell'altro, è da intendere nell'averne piena consapevolezza, avvertita coscienza, sconfinata libertà. Di ciò si può avere dimostrazione e misura nei rapporti che entrambi hanno assiduamente e intrinsecamente tenuto con la letteratura – come disegnando hanno creato o ricreato letteratura, quasi che la letteratura (nei testi e nei pretesti) fosse per loro un modo della riflessione e della verifica, di specchiarsi, di trovare identità.

Dell'essere considerato *letterato*, Martini si sentiva offeso. Racconta: «Un mezzo intellettuale, naturalmente pretensioso e seccatissimo di essere un



mediocre qualunque, dopo aver sfogliato la mia recente monografia, non volendo darsi per vinto, e con l'intenzione di ferirmi, dice: - Sì...ma, ecco, non se n'abbia a male, le sue opere sono letterarie - . Erronea, per non dire balorda, vecchia etichetta paesana, frutto dell'incomprensione. Difatti, a volte, invento figurazioni ricche di particolari aneddotici, comici o drammatici a seconda dei casi; allegorie, figurazioni simboliche, or macabre, or mistiche, or profane; niente di strano, ch   cos   fecero i maestri dei secoli passati». Ma aveva ragione quel mezzo intellettuale: Martini era letteratissimo, le sue opere sono molto letterarie. Questa constatazione non implica per noi – a differenza di quel mezzo intellettuale – una carenza, una menomazione. Nelle arti visive la vena letteraria ha un lungo e vasto corso. Tutte le volte che nel disegno, nella pittura, nella scultura, nel cinema si    voluto esprimere quel che l'uomo ha dentro – sogno, incubo, segreto, ricordo – si    fatta letteratura; e nella nozione in cui la letteratura    il segno pi   alto della vita, confessione (nel senso proprio della parola) che tutti e tutto coinvolge.

«Cos   fecero i maestri dei secoli passati», dice Martini. Si pensa immediatamente a D  rer, a Callot (di Callot, dice, vivamente lo interessarono gli stracci pittoreschi dei suoi mendicanti e malandrini) ma    facile notare che anche Giotto e Carpaccio se li era ben studiati. Il Giotto della Cappella degli Scrovegni, il Carpaccio delle Storie di Sant'Orsola. Le etichette degli «ismi» che si svolsero nell'arco della sua vita contano dunque fino a un certo punto.

Decadentismo, simbolismo, surrealismo: conosce benissimo questi movimenti, li ha vissuti anche se standone ai margini, in disparte; e con distacco li giudica – dalle conseguenze mediocri pi   che dalle accensioni geniali. Ma preferisce rifarsi agli antichi maestri, trovare tra loro ascendenti. Decadentismo, simbolismo e surrealismo li vede come fatti eterni, come assidue alternanze. In quanto a precedenti pi   immediati,    da credere li rifiutasse tutti: F  licien Rops come Audrey Beardsley, che erano i nomi che pi   facilmente si facevano in Italia quando si parlava di Martini. Curiosamente (ci pare di poterlo affermare), n   in Francia si faceva, di fronte alle sue cose, il nome di Rops, n   in Inghilterra quello di Beardsley: e il *curiosamente* vale, si capisce, un *giustamente*. Cio  : dove quei nomi

sarebbero stati più ovvio riferimento, non si facevano e qui da noi che erano poco più che puri nomi, limitatissima essendo la conoscenza delle loro cose, ecco che diventavano riferimenti precisi e sufficienti (da sufficienza). E in verità niente aveva a che vedere Martini col maupassantiano (malpassantiano direbbe appropriatamente Savinio) Rops; e con Beardsley soltanto la distanza, una visione a distanza delle loro cose, poteva per i giuochi dei neri e dei bianchi suggerire di rassomigliarli. Troppo grossolano Rops; troppo raffinato – e dunque più in superficie – Beardsley. Tra la seconda metà del secolo scorso e la prima metà del nostro, Martini somiglia più a quelli che lo seguirono che a quelli che lo precedettero o gli furono vicini. La sua è in effetti una di quelle personalità delle quali si può dire che altra e miglior fortuna avrebbero avuto se fossero nate altrove che in Italia o se altrove si fossero fermamente stabilite. «Parigi mi tributò» raccontava Martini a Giorgio Balbi - «entusiastici consensi; e si meravigliavano come cercassi guadagni, perché mi credevano già arricchito, con la mia arte, in patria. Ma in Italia si erano innocentemente spaventati di certe mie opere insolite, a volte macabre, grottesche, simboliche e surrealiste e dense di cerebralismo non facilmente comprensibile». Meno innocentemente, se ne spaventano ancora.

A parte la mostra di Oderzo di qualche anno fa, di cui resta il relativo catalogo (mostra, crediamo, dovuta più ad istanze locali che ad un movimento di recupero e rivalutazione dell'arte di Martini nella storia dell'arte italiana), la bibliografia di una così inquieta e inquietante personalità si riduce a pochissime voci: Papini, Cozzani, il fedelissimo Vittorio Pica. Effettualmente, è sui saggi di Pica – scritti tra il 1905 e il 1915 – che avviene oggi la riscoperta di Martini. E ci sarebbe da fare anche un certo discorso su Pica, tanto bistrattato da quegli intellettuali che si credevano nuovi e rivoluzionari – e che poi, non per caso, sono finiti nel fascismo – e che era invece uno dei pochi in Italia ad avere conoscenze e corrispondenze europee. A sfogliare quei suoi quattro volumi che s'intitolano *Attraverso gli albi e le cartelle*, vien fuori che tutta quella grafica che noi oggi stiamo riscoprendo (e che, purtroppo, sta anche riscoprendo, nel senso della speculazione e del consumo, il frenetico e parossistico mercato dell'arte), Pica la conosceva benissimo. E se, per i suoi

collegamenti, non gli era difficile essere attento a uno Steinlen, a un De Groux, a un Rops, l'aver scoperto con entusiasmo Alberto Martini, l'averlo seguito con assiduità e intelligenza, è merito interamente suo.

da Francesco Meloni, *L'opera grafica di Alberto Martini*, prefazione di L. Sciascia, Sugarco Edizioni, Milano 1975

### **Su Renato Guttuso**

#### ***La Vucciria di Guttuso***

(1975)

Così come certe pietanze o dolci in cui c'è tutto (e a volte, persino, la pietanza sconfinata nel dolce e il dolce nella pietanza), e sembrano realizzare il sogno di un affamato, i mercati più abbondanti e traboccanti, più ricchi, più festosi, più barocchi sono quelli dei paesi poveri, dei paesi in cui lo spettro della fame si è sempre aggirato come la Morte Rossa di Poe - ma a differenza di questa, mai riuscendo a varcare la soglia delle patrizie dimore. A Bagdad, a Valencia, a Palermo un mercato è qualcosa di più di un mercato - cioè di un luogo dove si vendono vivande o dove si va per comprarne. È una visione, un sogno, un miraggio. Un "mangiar visuale": e con effetti di appagamento e delizia pari a quelli delle "bevute visuali" del Megalotti. E potremmo anche lasciar cadere la parola mangiare: chè dei cinque sensi, a ben considerare, il meno impegnato finisce con l'essere il gusto, subordinato agli altri quattro: i quali, dalla sua inattività resi più alerti e sottili, a compenso gli trasmettono quei segnali tra loro complementari e concomitanti che diventano "un misto di gola, di ristoro, di meraviglia, di dolcezza, di liquefazione", come appunto nelle "bevute visuali" del Megalotti. Ora il visualizzare un fatto visuale quale la Vucciria di Palermo, vale a dire un fatto di predisposta, funzionale e funzionante visualità - il visualizzarlo in una pittura, in un quadro, in un grande quadro - sarebbe una operazione piuttosto ovvia e banale, se non vi concorresse non solo una celebrazione della visualità nel senso magalottiano, ma anche la conoscenza e coscienza di un significato: di quel che una tale visualità - che sarebbe da

dire propriamente e definitivamente teatralità - umanamente e storicamente significa. E potremmo anche fare a meno di dire che non significa il consumo, ma la fame: poichè il quadro di Renato Guttuso impareggiabilmente lo dice.

da "Sicilia", luglio, n. 76, 1975

### **Su Guttuso**

#### ***Il vespro siciliano***

(1975)

.....Vi si aggiunge ora Renato Guttuso. Il suo sentimento e giudizio del Vespro, in queste immagini, è quello stesso trascorrere nei versi di Dante, nella Storia di Amari, nell'opera di Verdi. Certo, Guttuso sa bene dell'altro e più esatto giudizio di Croce e degli storici moderni, di quella specie di invettiva lanciata contro la falsa rivoluzione del Vespro, per colpire la falsa rivoluzione che era il fascismo, da Elio Vittorini. Ma nel suo sentire popolare, nel suo aver radici nella vita e nel sentimento del popolo (e la sua vitalità, la sua «energia», appunto consiste nel fatto che la sua cultura, anche nei più puntuali, avvertiti e risentiti aggiornamenti, è humus a quelle radici), egli torna al fatto in sé, al Vespro nel suo innescarsi e nel suo esplodere, reciso dagli avvenimenti di cui fu causa, dalle implicazioni e complicazioni che gli storici poi vi riconobbero e condannarono. Torna cioè al mito del Vespro come improvvisa e incontenibile rivolta di popolo. Per la giustizia, per la dignità, per il buongoverno. E la bella Trinacria, che caliga tra Pachino e Peloro, sopra 'l golfo che riceve da Euro maggior briga, non per Tifeo ma per nascente solfo, attesi avrebbe li suoi regi ancora, nati per me di Carlo e di Rodolfo, se mala signoria, che sempre accora li popoli soggetti, non avesse mosso Palermo a gridar: «mora, mora!» E se mio frate questo antivedesse...Se l'antivedesse tiranno, se l'antivedessero tutti coloro che operano contro la libertà, contro la giustizia, contro la dignità umana... E ancora una volta, rappresentando il Vespro, questo dicono, di questo ammoniscono, le intense e vivide immagini di Guttuso.

da *Guttuso*, catalogo della mostra, Galleria “La Tavolozza”, Palermo 1975-1976)

### **Su Francesco Trombadori**

*Ni muy atràs ni muy adelante*

(1976)

Se volessimo scrivere la biografia immaginaria di un pittore nato in Sicilia a un quarto di secolo dall’Unità, che a vent’anni si trasferisce a Roma e vi passa tutta la vita, trascorrendo le esperienze figurative del tempo e sviluppando e maturando la propria; se volessimo scriverla, questa biografia immaginaria, così come Max Aub scrisse quella di Jusep Torres Campalans, pittore catalano emigrato ventenne a Parigi (ovviamente mai esistito, anche se quando apparve la biografia di Aub molti si ricordarono di averlo conosciuto: ma è esistito – vasta e tentacolare esistenza – Pablo Ruiz Picasso), cioè con l’intenzione di dare attraverso un personaggio fantastico la cristallizzazione di una vita possibile, di una storia particolare che coincide con la storia di una società, dei movimenti culturali che vi si producono, della ricerca di nuove o ritrovate forme espressive e insomma con la storia della pittura in Italia tra le due guerre; se volessimo scriverla, i dati in cui si devolverebbe l’immaginazione finirebbero con l’essere quelli della vita di Francesco Trombadori.

La ragione per cui leggendo la cronologia della vita di Francesco Trombadori ci siamo ricordati di quella di un pittore mai esistito, è duplice. Da un lato s’appartiene al costume, dall’altro alla storia. Al costume, per il fatto che è facile in un paese come il nostro rendere alla non esistenza un pittore, un vero pittore (e anche un vero scrittore: e si vedano i casi di Savinio, di Viani, di Bartolini, che erano anche pittori, e di Alvaro e Brancati; mentre più difficile è sgomberare quelli che non valgono nulla); alla storia, per quel che abbiamo accennato e che ribadiamo rilevando una curiosa, quasi borgesiana (da Borges, non da Giuseppe Antonio Borgese: che potevamo mettere al primo posto tra gli scrittori ingiustamente relegati

alla non esistenza) coincidenza: Francesco Trombadori e Jusep Torres Campalans sono nati nello stesso anno, il 1886. Questa coincidenza assume un preciso significato: se Max Aub ha scelto il 1886 per far nascere Campalans, è perché nascendo in quell'anno (o intorno a quell'anno) un pittore – immaginario o veramente esistito – poteva nella sua vita assommare e rappresentare altre vite possibili in un arco di esperienze varie, inquiete ed intense; e più rapide ed ardue che in altri tempi, più corrosive e corrose. Quest'arco di esperienze Francesco Trombadori l'ha vissuto. L'ha vissuto – come dice Salinas del posto che occupava Cernuda alle sue lezioni e che forse allude occupasse nella generazione poetica - «ni muy atrás ni muy adelante», né troppo avanti né troppo indietro: che è il posto della discrezione, dell'eleganza. L'ha vissuto, dunque, difficoltosamente: in un mondo che diventava sempre meno discreto, sempre meno elegante.

Francesco Trombadori nacque a Siracusa. Forse è proprio il quel periodo che Otto Weininger pronuncia la sentenza che «a Siracusa si può nascere o morire, non vivere». Nulla di meno vero: Siracusa non solo è una città in cui si può vivere, ma da vivere. Nessun'altra è più città al tempo stesso che come città si nega, si dissimula, si fa segreta e visionaria: da scoprire. Non vi poteva vivere, questo sì, un pittore: un pittore ha bisogno di stare in un luogo dove stanno altri pittori, e con gli altri a contatto quanto è più possibile: in un quartiere, in una strada, al Bateau-Lavoir, a villa Strohl-Fern. Ma del suo nascere a Siracusa, degli anni dell'infanzia e della prima giovinezza che vi ha passato, del suo esserci anche standone lontano, la pittura di Trombadori è ineffabilmente, segretamente intrisa. L'assenza che si fa essenza. Guttuso dirà «anche se dipingo una mela, c'è la Sicilia». E così è stato per Trombadori: anche dipingendo assiduamente Roma, nella «sua» Roma c'è, come per essenza, Siracusa. Quel che piaceva a Roberto Longhi delle «vedute» romane di Trombadori – una Roma incantata e deserta in cui la luce d'alto meriggio sembra mutarsi in quella di un silenzioso plenilunio – è appunto in questa essenza, che chi conosce e ama Siracusa non stenterà a cogliere: la luce che pur intensa e dilagante per magia di silenzio sembra attenuarsi (ma non a velare le cose e confonderle, a renderle invece più nitide), i colori farsi più leggeri e quasi sul punto (ma in quel punto più segretamente ricchi) di essere come assorbiti, di svanire

nell'aria; e il rendere le strade, le case, i monumenti a un fatto di natura: ma una natura clemente, propriamente da idillio (da stato di pace), e insomma teocrate: e cioè popolata da invisibili miti.

E invincibilmente pensiamo a Siracusa – non al portarsela dentro del Trombadori pittore sapientemente padrone dei suoi mezzi, maturo; ma del Trombadori giovane che ci vive e attento e ansioso segue i movimenti di quegli anni – quando leggiamo la firma che egli appone alle sue prime cose: Franz d'Ortigia o Franz Trombadori d'Ortigia. Pensiamo a una Siracusa in cui è arrivato D'Annunzio: e ci è guida all'immaginazione quel racconto di Vitaliano Brancati sulla *singolare avventura di Francesco Maria*: l'avventura dannunziana di un giovane di Pachino, in provincia di Siracusa, che è stata un po' anche l'avventura di Vitaliano Brancati e in pieno quella di Francesco Trombadori, nato vent'anni prima. E possiamo anche spingerci alla caricatura, all'irrisione (come Brancati, anche verso se stesso che raccoglie dal fascismo gli ultimi aneliti dannunziani, si spinge); ma il fatto è che il dannunzianesimo è stato come una vaccinazione. Nella pittura del Trombadori maturo (così come del maturo Brancati) non un sola ombra ne resta. È una pittura serena e severa, di vibratile essenzialità, di una semplicità in cui confluiscono però le più complesse esperienze del Novecento europeo.

Ci vorrebbe un lungo discorso (e da affidare ad altri) per fare la storia delle esperienze corse da Trombadori nella prima metà di questo nostro secolo e specialmente nel decennio '20-'30: che sono esperienze di tutta una generazione di pittori, ma in ognuno trovavano particolare declinazione. Lo notava Longhi: «Ciò che più convince al riguardo si è che i pittori citati [dell'ambiente romano: Trombadori, Bonghi, Bartoli, Ziveri, Socrate], non si assomigliavano troppo fra loro, non facevano gruppo, o "équipe". Ognuno cercava in parallelo la sua strada, lentamente, scontrosamente persino. Di ognuno occorrerebbe orma una retrospettiva a segnare i singoli percorsi». È ciò che per Trombadori si sta facendo con questa mostra: e vi apparirà crediamo evidente quello che Longhi dice «il suo ostinato, continuo progresso». Solo che l'ostinazione bisogna intenderla nel senso di vocazione e di coerenza, non di una travagliata volontà che supplisce il talento. Si ha anzi l'impressione, di fronte ai quadri di Trombadori, che egli abbia voluto

come «contenersi», imporsi la coscienza di un limite: e insomma serenamente restare «ni muy atràs ni muy adelante», col piacere di dipingere per sé – che già ai suoi anni cominciava ad essere raro, e figuriamoci oggi – che è sempre il modo migliore e più felice di dipingere per gli altri.

da *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Francesco Trombadori (1886-1961)*, catalogo della mostra (Siracusa 1976), scritti di L. Sciascia, G. De Chirico, Sellerio Editore, Palermo 1976, pp. 13-15.

### **I misteri di Courbet**

(1977)

L'*exemple de Courbet* di Aragon è del '52. Se ne può riassumere il senso (dell'*esempio*, dell'esemplarità che Aragon assegna a Courbet) in questo passo: «Gustave Courbet non so se è più o meno grande pittore di Delacroix o di David. È una questione accademica. Ma non c'è differenza di natura tra i personaggi dipinti da Nicola Poussin e quelli dipinti da Louis David. Non c'è tra Delacroix e tutti i pittori che l'hanno preceduto una rottura essenziale. Courbet rimette tutto in discussione. Per primo egli ha proclamato nella pittura e con la sua pittura il primato della materia, l'esistenza indipendente dell'oggetto rispetto all'artista, la necessità assoluta di prendere dalla natura, e solo dalla natura, ciò che l'occhio ha visto e niente di più di quel che ha visto...L'apparizione del fenomeno Courbet nella pittura coincide con lo svegliarsi del gigante operaio nel suo secolo; e quale che sia il debito di Courbet verso i pittori che l'hanno preceduto, la rottura, cioè l'atteggiamento *materialista* di Courbet, non viene da loro: viene da questo gigante che si sveglia e le cui idee, la cui filosofia non ancora formulata ma che comincia ad esserlo, trovano subito in questo pittore il loro primo riflesso fantastico e al tempo stesso segnano il confluire della storia nell'arte, e che l'arte dovrà ormai con essa fare i conti».

Questo discorso di Aragon, di venticinque anni fa, lo sentiamo oggi lontano come se fossero passati secoli. Lontano il Courbet di Aragon, lontano Aragon, lontani noi stessi da come venticinque anni fa avremmo letto questo



libro, appreso questo *esempio*. E appunto ci allontana dal discorso di Aragon e a momenti ce lo rende insopportabile l'aver voluto fare di Courbet un *esempio* (e per chi, se non per noi allora giovani?). Per sua fortuna – e nostra – Courbet non è *esempio* di quel che intendeva e voleva Aragon (e non soltanto Aragon: ch  Aragon era, come si dice in Sicilia, l'ultima ruota del carro; di un grande, possente e schiacciante carro). E non che si possa prendere ad *esempio* del contrario: nel tempo della sua vita, nel suo fare, tra Luigi Filippo e Napoleone III, Courbet   stato un pittore realista, un pittore sociale, un pittore socialista e – diciamo pure la fatale parola – un pittore impegnato: giusto come ha voluto vederlo Aragon. Ma il fatto ch'egli abbia assistito al risveglio del gigante proletario e che la sua arte abbia tenuto conto delle idee che a quel risveglio si accompagnavano e de fatti che quelle idee generavano, finisce col contare assai poco per chi oggi vede, raccolti nella mostra del Grand Palais, circa centocinquanta suoi quadri.

Di Fronte a un solo nudo, a un solo paesaggio, a una sola natura morta   possibile – paradossalmente – pensare al Courbet di cui Aragon fa esempio primo del *realismo socialista*. Ma a vederli tutti, uno dopo l'altro, l'esempio si vanifica: i quadri dicono semplicemente la storia di un grande pittore; una storia ricca di contraddizioni, di ambiguit  e di mistero quanto quella di ogni altro grande artista, in ogni tempo. Del resto, quel suo breve scritto del 1855, che   considerato il manifesto del realismo, ha ben poco a che fare col *realismo socialista* alla cui codificazione appunto col saggio su Courbet contribuiva Aragon.

«L'etichetta di realista» dice Courbet «mi   stata imposta cos  come agli uomini del 1830   stata imposta quella di romantici. Le etichette, in ogni tempo, non sono servite a dare un'idea giusta delle cose...Ho studiato, senza spirito sistematico e senza partito preso, l'arte degli antichi e dei moderni. Non ho voluto ripetere gli uni n  copiare gli altri; e non ho perseguito il fine *dell'arte per l'arte*. No! Ho voluto semplicemente mettere nell'intera conoscenza della tradizione il sentimento ragionato e indipendente della mia individualit . Conoscere per fare, questo   il mio pensiero. Assumere i costumi, le idee, i fatti del mio tempo secondo la mia valutazione ed essere non solamente un pittore, ma anche un uomo. In una parola: fare dell'arte vivente...». Lo studio degli antichi, dunque; la conoscenza della tradizione.

La rottura, il rifiuto, il rimettere tutto in discussione non solo non erano nelle intenzioni di Courbet, ma nemmeno si intravedono nella sua opera.

Si è tanto parlato di questa mostra di Courbet, e polemizzato, che se anche avessimo la competenza di darne un ragguaglio ci limiteremmo ad annotare soltanto qualche impressione. E ad un primo, sommario giro della mostra, la più immediata, la più ovvia, è questa: tanti autoritratti. Sembrano persino troppi, se ne ha un senso di fastidio. Li contiamo: sono sedici; più del dieci per cento. Courbet indubbiamente si amava. Amava se stesso giovane e bello, se ad un certo punto smise di autoritrarsi. Il penultimo autoritratto, quello al centro del grande quadro che rappresenta il suo affollatissimo studio, è del 1855; l'ultimo – *Portrait de l'artiste à Sainte-Pélagie*, e cioè in prigione – è del 1873-74, circa vent'anni dopo. In esso Courbet «se flatte physiquement». Dimagrito, forse lo era realmente: ma quell'aria giovanile, la barba e i capelli neri, quella quasi ironica serenità certamente avevano «un rapport lointain avec la vérité».

È il primo «mistero» di Courbet: Courbet che si ama, che non si ama più, che torna ad amarsi quando attraverso la sofferenza può dare di sé una immagine idealizzata. Il secondo è quello delle *Baigneuses*, un quadro che fece scandalo al Salon del 1853 e di cui è leggenda si sia scandalizzato anche Napoleone III al punto da avventare un colpo di frustino sul dorso della bagnante: ma a parte il fatto che Napoleone III non era uomo da scandalizzarsi per un nudo, e se mai avrebbe fatto un commento piuttosto salace sull'abbondanza di questo di Courbet, è assolutamente incredibile sia andato ad inaugurare il Salon in tenuta da cavallerizzo.

Lo scandalo veniva dalla straripante e sgradevole abbondanza di forme della figura nuda e dal fatto che in essa si volle vedere una rappresentazione della grossa borghesia. Anche Delacroix annotò che si trattava di una «grosse bourgeoise», e non si capisce perché; ma il suo scandalo era più sottile, toccava quello che a noi oggi appare come un «mistero»: il mistero del gesto delle due bagnanti. Per quel gesto, che è di allontanamento e, dall'espressione del volto di quella che vediamo di fronte, al tempo stesso di attrazione e di abbandono. Delacroix notava: «C'è tra le due figure un dialogo di pensieri che non si riesce a capire».

Come pittore e di fronte a un pittore proclamato realista, era portato a giudicare sbagliato quel gesto: ma intuiva che tra le due figure correva un muto e segreto dialogo e, non riuscendo a decifrarlo, se ne inquietava. Per conto nostro, crediamo che il segreto di questo quadro possa sciogliersi, passando per *Les demoiselles des bords de la Seine*, in quello delle due donne nude allacciate nel sonno, uno dei più noti di Courbet e variamente denominato: *Il sonno*, *Le amiche*, *Le dormienti*, *Tedio e lussuria* (e sarebbe stato più esatto *Lussuria e tedio*).

Un mistero, per così dire, più oggettivo è nel grande quadro *La vestizione della morta* fino a qualche anno fa conosciuta come *La vestizione della sposa*. Misterioso il fatto che Courbet abbia voluto, con pochissime e improbabili modifiche, mutare il soggetto in altro opposto: e ci chiediamo se non l'abbia fatto per alludere all'equazione matrimonio-morte. È misterioso il fatto che nessuno – prima degli accertamenti radiografici e del riscontro sull'inventario dei quadri rimasti a Juliette Courbet – si sia accorto che si trattava della vestizione di una morta (evidentemente morta) e non di una sposa.

Ma non sono solo questi i misteri di Courbet. Sono tanti, anzi: dall'autoritratto detto *Il disperato* a quello, di pensosa e ironica serenità, del prigioniero di Santa Pelagia; dal *Buongiorno, signor Courbet* – che crediamo rappresenti, se ne rendesse o no conto il pittore, la fine della committenza e l'inizio di quella che possiamo chiamare la dittatura dell'artista sulla borghesia, che raggiungerà con Picasso il suo vertice – alla grande scena dell'*Atelier*, che è stata letta in chiave massonica ma forse va semplicemente (semplicità che implica ogni complicazione) letta come «il mondo che va a farsi dipingere da Courbet» («c'est le monde qui vient se faire peindre chez moi»).

Da dieci anni a questa parte abbiamo visto quasi tutte le grandi mostre che Parigi ha varato senza mai essere stati tentati di scriverne. Perché questa nota sulla mostra di Courbet? La risposta può essere questa: che aggirandoci nelle sale del Grand Palais, davanti ai quadri di Courbet, abbiamo sentito, in questo autunno del '77, di essere come sul punto di passare un confine e che il *buongiorno, signor Courbet* può tradursi – nettamente, ormai – in una *buonanotte* alle illusioni di Aragon, che sono state anche nostre.

da *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, 2009, pp. 202-208

### **Su Giorgio de Chirico e Alberto Savinio**

#### ***“Quel pittore di mio fratello”***

(1977)

Nel febbraio del '74, inaugurandosi la galleria La tavolozza con una sua mostra, Giorgio de Chirico venne a Palermo. Per la prima volta. Passai molte ore vicino a lui, nei quattro o cinque giorni che stette a Palermo. Non posso dire con lui: de Chirico è un monumento di solitudine. Non arrogante, non scontroso. Ma si sente che sta bene con se stesso, che gli basta vedere e pensare: immobile, silenzioso; e riuscendo sempre e dovunque a crearsi intorno una sfera di silenzio. Sicchè l'interromperlo nel suo vedere-pensare (l'impressione che egli pensi nella trasparenza di ciò che vede diventa talmente stabile, standogli accanto, che non è più un'impressione) pare, ed è, imperdonabile intrusione. Del resto, lo stare silenzioso accanto ad un uomo silenzioso suscita in me una corrente di simpatia, di accordo e direi persino di comunicazione, (la mia simpatia per Berlinguer data dal giorno in cui, in casa di un amico, siamo stati per una mezz'ora seduti accanto senza scambiarci una parola). Quando qualcuno indiscretamente lo interrompeva domandandogli qualcosa, de Chirico sempre gentilmente ma laconicamente rispondeva: e con banalità alle domande intelligenti, con intelligenza sempre accompagnata d'ironia a quelle cretine. Per cui, quando dagli amici fui sollecitato ad intervistarlo, mi tentò l'idea di porgli domande stupide: a farlo reagire con intelligenza, con ironia. Ma non ce la feci: la stupidità è uno di quei doni della natura che chi ne è sprovvisto non può fingersela. Gli feci – per iscritto – delle domande interessanti, anche se mimetizzate da quanta banalità mi fu possibile. De Chirico rispose a tutte, brevemente: e con indefettibile banalità. Evidentemente, le mie domande non erano state sufficientemente banali, cioè sufficientemente provocanti. Non erano molte; e due riguardavano Alberto Savinio. Eccole. «Alla pagina 26 della prima edizione di *Hermaphrodito*, libro che è dedicato a lei, Alberto Savinio dice:

“De Chirico sarà uno dei maggiori pittori dell'epoca nostra”. A secondare la profezia, spiega che Chirico deriva dal greco araldo, annunziatore. Ora io le chiedo: suo fratello ha rinunciato al nome de Chirico, assumendo quello di Savinio, perché ci fosse un solo de Chirico araldo, annunziatore, o – sapendo che presto o tardi sarebbe stato anche lui pittore – per evitare confusione?». «Mio fratello, Alberto Savinio, adottò questo pseudonimo semplicemente per non essere confuso con me ». «Non crede si debba ad Alberto Savinio pittore (non diciamo dello scrittore, che è ad evidenza il più interessante della letteratura italiana tra le due guerre) una più giusta e ampia valutazione? E non potrebbe cominciare lei a farci conoscere la storia di Savinio pittore, anche in rapporto alla sua? » «La pittura di mio fratello Savinio non ha nulla che vedere con la mia. Egli cominciò a dipingere verso il 1928-29, oltre ai quadri ha dipinto anche vari ritratti molto assomiglianti». Sono risposte, indubbiamente, banali: come a tutte le altre domande che gli feci (una volta o l'altra pubblicherò per intero l'intervista). Ma come le altre risposte obbediscono al gioco di celarsi, di nascondere la sua attenzione sul mondo (che è invece vivissima), in queste due c'è un di più; e cioè un difendersi e un deviare che, in definitiva, si possono considerare come reazioni «positive», cioè rivelazioni di qualcosa che c'è. E in che questo qualcosa consista, sarebbe una banalità, da parte mia, il tentarne di metterlo in luce.

da “La Stampa”, “Tuttolibri”, 12 marzo 1977.

### **Su Alberto Manfredi**

(1977)

La prima incisione di Alberto Manfredi l'ho vista nella rivistina che Leonardo Castellani stampava in Urbino: Valbona, tiratura di ottanta copie, qualche testo che riguardava l'arte dell'incidere, qualche prosa estravagante, un paio di poesie e due o tre acqueforti originali numerate e firmate, ad ogni numero. Ne uscirono venti, dal '57 al '61. Quando cominciò a uscire un numero si pagava mille lire; duemila alla fine. Castellani non poteva farcela,

a continuare: il mercato delle incisioni ormai era diventato grosso, acqueforti e litografie crescevano vertiginosamente di prezzo, per obbedire alla richiesta (e per profittarne) artisti che non avevano nessuna vocazione e preparazione a incidere su una lastra o a disegnare su una pietra, scoprirono che un qualsiasi loro disegno, con quei mezzi moltiplicato, rendeva tanto, ma tanto di più. Nel '61, quando Castellani finì di pubblicare Valbona, le due o tre incisioni che la rivistina offriva ad ogni numero per duemila lire, valevano sul mercato quaranta o sessantamila lire. Abbonato e collaboratore di Valbona, sul numero 3 del secondo anno, vidi dunque per la prima volta un'acquaforte di Manfredi: quella che nel primo volume del catalogo pubblicato da Prandi porta il numero 46: *Ballerina col seno nudo*. Mi piacque molto. Cercai di sapere qualcosa su Manfredi, di vedere altre sue cose. Mi piaceva, soprattutto, quell'aria maccariana che circolava nelle sue incisioni: per affinità, senz'ombra d'imitazione. Tutt'altro segno che quello di Maccari. Un segno, quello di Manfredi, che non trascorre nel surreale, che non esplode imprevedibile, che non dà sfagli e impennate. Si pensa a Dignimont e a Chas Laborde, a *les artistes du livre* degli anni venti e trenta: ma con un gusto che s'appartiene più a una visione della vita, a un modo di vedere e sentire le cose che al modo di disegnarle, di restituirle su una lastra di rame o su una sfoglia di linoleum. Sono dei libertini: ma di un *libertinage* che primamente implica il pensare liberamente e una capacità d'ironia, di autoironia, di satira, di leggerezza nelle cose anche gravi e gravi; e in entrambi Parigi è una specie di elemento catalizzatore, qualcosa di simile a una frase musicale (e si pensa alla *Vedova allegra*) che a volte affiora netta, a volte si scioglie e svara. Un'idea di Parigi, un mito di Parigi: nelle cose di Maccari in sincronia a quel che la città era per tutti, o a tutti appariva, in quegli anni; in quelle di Manfredi con cosciente, riflesso anacronismo. Ma ci sono anche altre differenze. Manfredi incide delle vedute di Parigi che sono tutt'altra cosa che quelle disegnate da Maccari per *La vecchia del Bal Bullier* di Antonio Baldini: più secche, più dure, come di chi vi sta in camera d'affitto e non da turista. E le donnine di Manfredi, ballerine o peripatetiche, non vanno per l'aria a moltiplicarsi e a dissolversi come volute di fumo: si sente in loro la fatica di scarpinare o la camera ad ore. Nel ritratto che Manfredi ne ha fatto, Baudelaire ha un'aria diversamente

immalinconita che in quelli che adornano la biografia del poeta scritta da Charles Asselineau nel 1869: la malinconia di quelle donnine che faticano su un palcoscenico o su un letto, di quelle strade. Anche se Parigi è sempre Parigi. Manfredi tiene nel suo studio, in una piccola bacheca a cornice, una reliquia, un ex voto, un “per grazia ricevuta”. È un mozzicone di sigaro toscano che Maccari dimenticò acceso su un tavolo del suo studio. Quando il tavolo stava per cominciare a prender fuoco, una scossa di terremoto diede una buona scrollata a far cadere il sigaro a terra. Così lo studio di Manfredi si salvò da un incendio. Il sigaro toscano (che anche Manfredi fuma), la presenza di Maccari che nella distrazione si fa assenza, il terremoto che interviene ad evitare un incendio (un terremoto talmente particolare e grazioso come un miracolo ad personam: e pare nient'altro sia caduto nella città al di fuori di quel sigaro da quel tavolo): sembra un racconto, una fantasia - e un po' anche un apologo. Come ogni persona seria, in quello che fa Maccari non si prende sul serio. E nemmeno Manfredi. Ma c'è chi li prende sul serio, se addirittura una scossa di terremoto sottrae Maccari alla colpa di un incendio e a Manfredi salva lo studio.

da Alberto Manfredi, *106 incisioni dal 1960 al 1976*, Libreria Prandi, Reggio Emilia 1977.

### **Edgar Chahine**

(1977)

Mario Missiroli, giornalista cui si attribuiscono memorabili battute (generalmente definite ciniche perché pronunciate da destra, ma diventano realistiche a pronunciarle da sinistra), diceva: «Quale sventura nascere poeta bulgaro!», e cioè poeta di una lingua da pochissimi conosciuta al di fuori dei confini in cui è parlata e tra quei pochissimi a volte introvabile uno in grado di tradurre poesia. Ma nascere in un luogo piuttosto che in un altro; nascere in un luogo condannato dalla geografia a subire la storia; ad essere stretto, e qualche volta corso ed oppresso, dalla potenza e prepotenza dei vicini; in cui il problema del sopravvivere supera ogni altro, può essere sventura anche

per un pittore. E forse sventura peggiore, se si considera che quella del poeta starebbe soltanto nel fatto di non essere conosciuto al di là dei confini del proprio paese – il che non gli impedirebbe di far poesia, e di farla per il suo popolo – mentre il vivere in un luogo remoto e chiuso, tagliato fuori dal corso delle esperienze, su un pittore peserebbe a tal punto da annientarlo proprio come pittore o almeno da relegarlo a una naïveté senza tempo, a una perenne estemporaneità. Il pittore ha bisogno di stare in mezzo ad altri pittori, di vivere nel crogiolo in cui ricerche ed esperienze di fondono o si consumano; ha bisogno di confrontare, di confrontarsi. Nel Quattrocento si andava a Venezia e nelle Fiandre (e così Antonello messinese, pur non essendo allora la Sicilia un luogo del tutto sventurato per un pittore), nel Cinquecento a Firenze, nel Seicento a Roma. E dal Settecento ai nostri giorni – prestigio ad un certo punto alimentato dal convergervi da ogni parte: e bastino i nomi di Picasso, di Modigliani, di De Chirico – a Parigi.

Alla «sventura» di essere nato pittore in Turchia, Edgar Chahine si sottrae arrivando a Parigi ventenne, nel 1895. Aveva frequentato l'Accademia di Belle Arti di Costantinopoli (ma un'accademia di belle arti in Turchia, un'accademia in cui si insegnasse al modo europeo, è da immaginare come una coltivazione di cactus in Lapponia: anche se quella di Costantinopoli era stata fondata da un francese nel 1874, l'anno in cui Chahine nasceva, e molti italiani vi insegnavano) e poi quella di Venezia. Ma quel che conta, nella storia del pittore, è l'arrivo a Parigi: ché forse i suoi anni d'accademia, a volerne tener conto, darebbero nel negativo (un che di accademico, tanto per fare un esempio, è sempre ravvisabile nei suoi nudi: in cui si sente la posa; il preparato pannello delle vesti abbandonate e delle lenzuola; la giusta, scolastica ombreggiatura).

Mi piacerebbe raccontare minuziosamente la vita di Chahine: e perché raccontare è il mio mestiere, mentre non lo è quello di far critica d'arte, anche se con una certa passione e disordinatamente collezionando mi sono occupato della *gravure* in Francia tra la fine del secolo e la seconda guerra mondiale; e perché, da siciliano, sento nei riguardi dell'armeno Chahine quella simpatia che viene dalla comune appartenenza ad una minoranza e ad una minorità da cui soltanto si evade con l'emigrazione, la diaspora, l'esilio. Ma quel che era possibile raccontare della vita di Chahine l'ha già



raccontato Ulla Ehrensward, nell'introduzione al catalogo della mostra che si è tenuta a Stoccolma nel settembre del 1975: non molto per quel che riguarda gli anni dell'infanzia – che sono sempre i più interessanti nella vita di un uomo, i più decisivi: e tanto più che si svolgono, per Chahine, in una terra su cui tragicamente incombe il fantasma del genocidio – e dell'adolescenza; e non particolarmente significativo per quel che riguarda gli anni dell'emigrazione e della «naturalizzazione» francese. E si direbbe che proprio in funzione del «naturalizzarsi francese, lo stesso Chahine abbia contribuito a far sbiadire, magari cancellandoli dentro di sé, gli anni dell'infanzia e dell'adolescenza a Costantinopoli: che è poi atteggiamento tipico di chi vuole mimetizzarsi dentro una diversa nazionalità, scelta per elezione o per necessità, e insomma «naturalizzarsi nel modo di vita culturalmente, oltre che giuridicamente» E c'è da credere che quel che gli restasse di più vivo, di più dolorosamente vivo, di quella parte della sua esistenza passata in Turchia, fosse il ricordo del padre, Petros Shahin (ma forse era già avvenuta, nel nome, una prima mimetizzazione: da Shahinian a Shahin); del padre che, nel presentimento di quel che accadrà (e più che i libri di storia una immagine tanto più vasta di quella tragedia restituisce il romanzo di Franz Werfel che s'intitola *I quaranta giorni del Musa Dagh*), manda la moglie e il figlio, che forse mai più rivede, verso quella parte dell'Europa dove casualmente il figlio era nato. Casualmente, perché la madre non sapeva di aspettarlo, non sapeva di essere incinta, quando inaspettatamente, a Vienna, Edgar nacque il 31 ottobre 1874. Forse da questo non aspettarlo, da questo non viverlo e non sentirlo vivo dentro di sé, la madre – fisicamente presente accanto al figlio fino al 1912 – ne ebbe in restituzione una specie di assenza: l'assenza di un suo ritratto tra i tanti che il figlio fece e tra i quali non mancò, fatto su una fotografia, quello del padre. Può anche darsi che la madre esercitasse una soffocante amorevolezza, e cioè quel matriarcato apprensivo e dolorante nei modi, ricattatorio nella sostanza, che si produce nelle società arretrate: e ne può essere riscontro il fatto che soltanto dopo la sua morte Chahine prende moglie. Dice Ulla Ehrensward: «Nel 1912 morì sua madre. Era una donna semplice, alla quale piacevano i bonbons. Sembra che Chahine non fosse molto legato a lei e la sua morte non lo addolorò molto». È facile

immaginare la loro vita, nella casa di rue Forneaux prima, in quella di rue d'Amsterdam dopo: la donna che si muove per casa masticando bonbons, che cucina, che opprime di premure e di raccomandazioni il figlio; ma senza nulla capire di lui.

Le prime impressioni di Parigi furono per Chahine quelle che la rue des Forneaux, nei pressi della gare de Montparnasse, gli offriva. Un posto di una tristezza che arrivava alla disperazione, di una povertà che arrivava alla miseria: carrettieri, straccivendoli, vagabondi, qualche operaio; e lo squallore dei bastioni e delle ciminiere. Quel che vedeva, probabilmente non gli appariva diverso di quel che aveva visto nei quartieri più poveri di Costantinopoli: e senza dubbio più triste, poiché la miseria diciamo meridionale ha un che di più vitale, di più libero, che la miseria del settentrione. E cominciò a dipingere quel che vedeva: le scene della strada, i personaggi che di quelle scene erano protagonisti. Il suo primo quadro accettato dalla Société des Artistes Français, nella mostra dell'anno 1896, era il ritratto di un mendicante; il secondo, nell'anno successivo, rappresentava un angolo di strada. Nel 1898, ancora due rappresentazioni di miseria: l'interno di una casa operaia, una madre che uccide col gas insieme al suo bambino. Accanto alla grande corrente della pittura francese di quegli anni, correva questa piccola vena di socialismo romantico, di populismo, di minuto verismo. Era una vena a cui non avvenne di incontrare la grande corrente, che l'avrebbe annientata: ed ebbe un suo corso non turbato, che merita oggi una certa rivalutazione. Per quel che riguarda Chahine, Loys Delteil così nel 1899 ne salutava il talento: «Les sujets pris autour de lui, dans la rue, à la brasserie, sont traités d'une façon remarquable; construction savante des figures, justesse et caractère du dessin, vérité et heureuse combinaison des valeurs, tellens sont les sérieuses qualités que montre M. Chahine; avec un tel début, cet artiste est apte à nous réserver d'agréables surprises». Appunto «agréables surprises»: la si può confermare oggi, questa profezia di Delteil, specialmente di fronte ai fogli delle acqueforti e delle puntesecche che riscopriamo. Una riscoperta non casuale e non gratuita, che avviene in un contesto culturale di recupero e di rivalutazione di quell'altro versante della letteratura e dell'arte rimasto nell'ombra, quasi l'altra faccia

della luna, rispetto al più eclatante svolgimento dei movimenti rinnovatori succedutisi dalla fine del secolo XIX ai nostri giorni.

«Je suis rebelle» diceva Chahine «à la scène composée et artificielle, tout qxactement d'après le modèle. Je ne fais que le portrait. Si je fais une maison, une voiture, un miséreux, une femme, c'est toujours le portrait de cette maison, le portrait de cette voiture, le portrait de ce miséreux, le portrait de cette femme». Questo è il suo limite ed è insieme la ragione per cui oggi le sue cose ci interessano. Il suo far ritratto di ogni cosa, oltre che di ogni persona, finisce col darci il ritratto di un'epoca, di una società. Non di tutta un'epoca, di una società. Il suo punto d'osservazione si colloca tra Steinlen e Helleu. Da giovane, da emigrante appena arrivato a Parigi, più vicino a Steinlen; da «naturalizzato», o, come si direbbe oggi, da integrato, più vicino a Helleu. Anche il suo modo di osservare si muove in questa parabola. Solo che bisogna fare attenzione, quando lo si vede più vicino a Helleu che a Steinlen: il suo avvicinarsi segna in effetti un allontanamento, sulla base di quel paradosso che si realizza in ogni società per cui l'avvicinarsi a una classe o a una categoria sociale che sta al vertice provoca in questa un rigetto irrimediabile. L'aristocrazia rigettava la borghesia così come la borghesia rigetterà poi la piccola borghesia. Ora appunto la piccola borghesia è il mondo di Chahine. E lo è non soltanto in quanto oggetto di osservazione, ma è intimamente, per scelta e modo di vita. Il suo nome non lo troviamo né nel Journal di Jules Renard né nelle memorie della principessa di Gramont, in cui tanti ne troviamo di pittori e disegnatori dell'epoca. Anatole France è il punto più alto toccato da Chahine nella sua attività di ritrattista. Ma appunto in questo suo stare nella piccola borghesia, con qualche puntata nella media, Chahine ci interessa. Oltre che, si capisce, per la sua perizia, che non raramente attinge alla poesia.

[Presentazione] in *Edgar Chahine, Catalogue de l'oeuvre gravé*, il Mercante di Stampe, Editeur, Milano 1977 (il testo compare qui in francese, tradotto dall'italiano da Mario Fusco). Lo stesso testo, è stato poi pubblicato in italiano nella raccolta *Cruciverba* (Einaudi, Torino 1983, pp. 176-181) e infine raccolto in *Leonardo Sciascia. Opere 1971-1983* (Bompiani, Milano 1989, pp. 1141-46). La tiratura del catalogo, a cura di M. R. Tabanelli, è di

1200 esemplari, i primi 100 contenenti una puntasecca originale e inedita di Edgar Chahine.

### **Su Fausto Pirandello**

(1978)

Diari di pittori italiani, ne conosco pochissimi e credo pochi ce ne siano. E perché dovrebbero essercene di pittori, se non molti ce ne sono di uomini di corte e di uomini di scienza, di politici e - fatto esemplarmente negativo - di scrittori? E magari ce ne sarà qualche altro, ma di pittori che hanno lasciato un diario ricordo soltanto il Pontormo e Rosalba Carriera; e Fausto Pirandello ai giorni nostri. Quello di Rosalba, relativo agli anni passati a Parigi, d'altro non dice, e seccamente, che delle magnatizie case in cui era ricevuta, delle committenze, degli introiti, delle spese, del tempo che impiegava per ogni ritratto; e la sola cosa che vagamente sollecita il lettore, che vagamente fa immaginare la sua vita, è la presenza intorno a lei dei parenti. Nubile e forse dispotica: ma in effetti, c'è da immaginare, dai parenti vigilatissima e sfruttata. In quanto a quello del Pontormo: fisiologico, sarebbe da dire; quasi clinico; con punte di paranoia. Ma concede largo spazio all'immaginazione. Tanto che ad un punto ci si trova automaticamente a collegarlo con quello di Fausto Pirandello, ma elevando in una sfera simbolica una realissima annotazione: quella che ci fa vedere - propriamente vedere - il Pontormo chiuso in casa e che non apre al Bronzino che bussa; e ad arrovellarsi, al momento e fino a qualche giorno dopo, a chiedersi cosa mai volesse il Bronzino. È un tratto che mi fa pensare a Fausto Pirandello: anche se non l'ho conosciuto e poco so della sua vita. Un tratto che direi pirandelliano. Con riferimento, si capisce, all'autore dei Sei personaggi: padre di Fausto, il padre. In un certo senso, anche Fausto Pirandello non ha aperto una porta: è rimasto uomo solo a chiedersi, forse ad arrovellarsi nel chiederselo, cosa mai volessero gli altri, cosa mai volesse la fama. A rifiutarsi, cioè, a quello che era stato, appunto, il destino del padre. Perché io non credo che Fausto Pirandello abbia “subito” il padre, che sia stato conculcato da quella grandezza, da quella fama: ma, al

contrario, che ne abbia tratto come una specie di esempio negativo, per sè rifiutandole tra gli altri. Che è stato come un rivivere la vita del padre non ripetendola esteriormente, ossia in quelle apparenze che da un certo punto in poi non sono apparenze, ma condizionamenti e condanna: le apparenze del *quando si è qualcuno*. E cioè, in termini propriamente pirandelliani: della forma che condanna a morte la vita. Voglio insomma dire che nel constatare oggi che Fausto Pirandello pittore non ha avuto un giusto posto, una fama adeguata, dobbiamo sì riconoscere la disattenzione di una critica e di un pubblico, ma anche considerare se l'artista non volesse appunto quella disattenzione: per scelta, per esigenza di libertà, per non sentirsi chiuso dentro una forma e una formula. Ma qui ci vorrebbe un lungo discorso: partendo da quei punti del suo diario in questo senso suggestivi e toccando la storia della sua opera. Quanto suggestiva, per esempio, questa annotazione: *Se mio padre dipingeva, dipingeva anche mio fratello e questa petulanza indispettiva me solo cui per l'età tenera si vietava l'esercizio di quelle arti belle. Se contrariato o avvilito mi rivolgevo a mia madre, la trovavo intenta a ricamare fiori e rabeschi con variate matassine di seta d'incredibili colori. Estri anche questi ma castigati da certe false righe di disegni obbligati e accuratamente trasferiti sul panno nero col gesso o largamente imbastiti a filo bianco. Erano pantofole; ma avevano l'aria d'un funerale*. E quest'altra: *Esiste il colore? Parlo del colore specifico: il verde il rosso il blu ecc? C'è l'iride che parla e risponde. Il colore relativo? ... Che cosa c'è al fondo di quel verde come sua verità costituzionale? Nessun verde o tutti i verdi...L'uno, nessuno e centomila del colore. Ma poi: Se ognuno di questi (colori) non sta fermo, che farci? Consideriamoli inquieti come i bambini; ma non diamoci in braccio ai concetti. Il concetto sta nel filosofo: "nimium ne crede colori"; buon per lui, e ben gli stia. Quel che ha (cioè di restar senza verde, ma con la sua verità) se l'è meritato*. Non si può essere più "figlio" di così. Ma, al tempo stesso, più "padre".

da *Fausto Pirandello: dipinti 1927-1951*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Documenta, s.d.), testo di L. Sciascia, Torino 1978, s.n.p. [il testo di Sciascia, datato dicembre 1978, compare in *Fausto Pirandello*, senza titolo, catalogo della mostra, Galleria "Il Gabbiano", 16 dicembre 1978 – 20

febbraio 1979, Roma, 1978; e riedito, con il titolo *Padri e figli*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 245-247; e nuovamente pubblicato in *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989, p. 1210-12]

***Velly pour Corbière***

(1978)

Un libro pubblicato lo scorso anno a Ginevra e che si può considerare esaustivo riguardo alla questione, da tanti stendhaliani e stendhalisti agitata, se Stendhal davvero amava la pittura, se davvero la capiva (Philippe Berthier, *Stendhal et ses peintres italiens*), è dedicato dall'autore a Jean-Pierre Velly, «en souvenir de nos promenades dans Rome».

Questa dedica assume per me suggestione antica. Velly è nelle sue incisioni (che conosco sin dalla sua prima mostra in Italia), in questi suoi acquarelli, assolutamente «nordico». E credo che per lui la cosa più grande di tutta la storia della pittura sia il retablo d'Issenheim del museo di Colmar; ma nelle sue cose trascorre anche un'aria di *promenades dans Rome*. E non per la presenza, abbastanza frequente, di elementi che sono della città; ma per la presenza, direi, di una nozione del barocco appunto romana, di un barocco che si integra all'apocalittico, alla Apocalisse che costantemente e variamente Velly rappresenta e interpreta, dai rifiuti cittadini alla Valle di Giosafat. Ma questo è soltanto il tema di un discorso che su Velly va fatto, che mi propongo di fare. Intanto, ecco questi acquarelli ispirati dalle poesie di Tristan Corbière, poeta maledetto quanto mai altri e cioè, tra i maledetti, forse il più felice, magari anche per la sua eccentricità geografica, per il suo essere stato come dice Verlaine «parisien un instant» e bretone sempre. E vale la pena di riportare le parole con cui Verlaine lo presenta, nel 1884 tra i Poètes maudits:

*Tristan Corbière fut un Breton, un marin, et le dédaigneux par excellence, oes triplex.*

*Breton sans guère de pratique catholique, mais croyant en diable; marin ni militaire, ni surtout marchand, mais amoureux furieux de la mer, qu'il ne montait que dans la tempête, excessivement fougueux sur ce plus fougueux*

*des chevaux (on raconte de lui des prodiges d'imprudence folle),  
dédaigneux du Succès et de la Gloire au point qu'il avait de défier ces deux  
imbéciles d'émouvoir un instant sa pitié pour eux!*

*Passons sur l'homme qui fut si haut, et parlons du poète. Comme rimeur et  
comme prosodiste il n'a rien d'impeccable, à commencer par Homère qui  
somnole quelquefois, pour aboutir à Goethe le très humain, quoi qu'on en  
dise, en passant par le plus irrégulier Shakespeare. Les impeccables, ce  
sont...tels et tels. Du bois, du bois et encore du bois. Corbière était en chair  
et en os tout bêtement.*

*Son vers vit, rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux.  
Amer d'ailleurs et salé comme son cher Océan, nullement berceur ainsi qu'il  
arrive parfois à ce turbulent ami, mais roulant comme lui des rayons de  
soleil, de lune et d'étoiles dans la phosphorescence d'une houle et de vagues  
enragées!*

*Il devint Parisien un instant mais sans le sale esprit mesquin: des hoquets,  
un vomissement, l'ironie féroce et pimpante, de la bile et de la fièvre  
s'exaspérant en génie et jusqu'à quelle gaieté!*

In una ristampa dei *Poeti maledetti* di Verlaine, in tiratura limitata e ornata di litografie di Luc-Albert Moreau, Corbière è rappresentato da Moreau tra il cantautore e il libertario. E credo siano questi gli elementi, intrinseci alla sua poesia, che rendano oggi possibile il ritorno, la rilettura. Ma Velly ne ha fatto una lettura meno superficiale, e andato al di là di quel che di Corbière può oggi essere moda. E, soprattutto, vi ha incontrato il colore: un colore «nordico», un colore bretone. Ma rivissuto nelle *promenades dans Rome*.

Leonardo Sciascia, [Presentazione] in *Velly pour Corbière*. “Rondels pour après”, catalogo della mostra, Galleria Don Chisciotte, Edizioni Don Chisciotte, Roma 1978, s. n. p.

## **Su Fabrizio Clerici**

### ***Per «volte face» di Fabrizio Clerici***

(1980)

Il «mode d'emploi» premesso da Raymond Queneau ai suoi «cent mille milliards de poèmes» non credo sia valido per questi non so quanti milioni o miliardi di disegni che Fabrizio Clerici ci offre - come i sonetti di Queneau - in poco volume. E la prima impressione che in noi scatta, il primo sgomento, è appunto questo: che in quei sonetti e in questi disegni qualcosa di inesauribile rispetto alla vita umana - e cioè di finito - possa essere contenuto in volumi così esili. Queneau fece i suoi calcoli sul tempo, più siderale che umano, che ci sarebbe voluto a leggere i suoi sonetti in tutte le combinazioni. Fabrizio Clerici forse no; nè poteva se non approssimativamente. Si può calcolare mediamente il tempo di lettura di un sonetto, ma non il tempo di lettura di una immagine. Secoli, comunque, ad esaurire le possibili combinazioni di quei versi, di quei segni. E altro pensiero che sgomenta: un uomo la cui esistenza non travalicherà certamente quella che può essere considerata la più lunga di ogni altro essere umano, e cioè il superamento dei cent'anni, ha prodotto un'opera la cui lettura - immagini o parole che siano - in massima parte gli sfuggirà, gli è sfuggita, resterà a lui segreta e misteriosa come a tutti coloro che vi si imbattono e la saggeranno (saggiarla si può). E se nell'ultima combinazione (nell'ultima comunque si comincia) il disegno o il sonetto dovesse rivelare il Verbo assoluto (quello che era nel principio: «nel principio era il Verbo, e il Verbo stava con Dio, e il Verbo era Dio») o il volto di Dio? E non si può fare un passo avanti, un passo oltre, un passo oltre l'oltre, e dire che Dio - la Parola, l'Immagine - è ciò che sta alla fine di tutte le combinazioni possibili (e non soltanto di tutte le combinazioni dei versi di Queneau e dei segni di Clerici) e che bisogna toccare la fine per toccare il principio? A somiglianza del gioco di Queneau e del gioco di Clerici forse è fatto il mondo: una continua creazione combinatoria in cui il numero ha a che fare col Verbo e che con l'ultimo numero deflagrerà nel Verbo che fu al principio. Ma non lasciamo prenderci dalla vertigine: e fermiamoci al gioco. Dice Queneau - e da ciò il diverso «mode d'emploi»



per i disegni di Clerici - di essersi ispirato, per la vertiginosa moltiplicazione dei suoi sonetti, più alle «têtes de rechange» dei libri per l'infanzia che ai giochi surrealisti del genere «cadavre exquis»: e l'affermazione è avvalorata dalla scelta di una forma chiusa, delimitata, rigorosa quale il sonetto. Per questi disegni di Clerici sembra si possa affermare il contrario: che l'ispirazione gli sia venuta dai giochi surrealisti, anche se non del genere «cadavre exquis». Dai giochi piuttosto (dagli stupori, dagli sgomenti, dai terrori) di quel surrealismo eterno che sono le metamorfosi, i miti delle metamorfosi: da Ovidio a Dante, a Stevenson, a Kafka. Le strutture di questi disegni - la grammatica, la sintassi - sono riconoscibilmente surrealiste, del surrealismo «cadavre exquis»; ma quel che contengono e comunicano s'appartiene a un surrealismo meno circoscritto nel tempo, a un'area del surrealismo più dilatata, più vasta, più ricca di risonanze e di echi - in una parola: più classica. Se tra noi e questi disegni non ci fosse stato il movimento surrealista, il surrealismo di «denominazione controllata» come i vini, vi basterebbe la parola cui si intitolano per assumerli e definirli: metamorfosi. E non solo: ma li vedremmo anche come di specie rinascimentale e italiana, come una ricerca di punti di vista e di prospettive interne, interiori: in corrispondenza a quelle ricerche di punti di vista e di prospettive esterne che corrono nella pittura italiana dei secoli XV e XVI. Prospettive senza prospettiva e punti di vista senza punto di vista. E sarebbero *tout court* da definire prospezioni: misteriose secrezioni ed efflorescenze, oscure cristallizzazioni, pietrificata commistione di elementi. Un giacimento di metamorfosi già avvenute, insomma. E non ultimo elemento di inquietudine, tra i tanti che queste prospezioni suscitano, tra i tanti che questo infinito *de poche* provoca e lievita (anche se chiuso, anche se soltanto presente come oggetto): l'estrema razionalità, tanto estrema da rovesciarsi nel suo contrario, che presiede a questa «arte combinatoria». Non è la ragione a rovesciarsi nella follia, a combinarvisi? Ecco: un piccolo universo senza confini, in fusione, in magma.

da «Galleria», n. 2, 1988, Caltanissetta, maggio-agosto, pp. 137-39.

## **Su Plattner**

### **Un «peintre-graveur»**

(1980)

Qualche anno fa, ad un editore che stava per pubblicare la prima traduzione in italiano de *L'affaire Redureau* di Gide e si chiedeva chi, tra gli incisori italiani, potesse più congenialmente avvicinarsi a quel testo, mi avvenne di suggerire immediatamente il nome di Karl Plattner. Dico immediatamente, senza rifletterci su, perché pochissimo conoscevo Plattner incisore, forse addirittura nulla; mentre conoscevo il pittore per aver visto, ad anni di distanza, duo o tre mostre. Più ponderatamente, e per il fatto di non sapere con certezza se Plattner si fosse mai dedicato all'incisione, forse non avrei fatto il suo nome. E avrei sbagliato. Nell'immediatezza, credo di avere incentrato due cose: che in Plattner pittore c'era già l'incisore; e che il testo di Gide poteva benissimo compenetrarsi in quel mondo duro e tenero insieme; affilato, implacabile, impietoso e insieme ansioso, sognante, di fuga, di follia che è nelle cose di questo pittore da marca di confine, di un confine non soltanto geografico, ma culturale. E questo della marca di confine credo sia elemento da tenere in conto per una definizione del mondo di Plattner (come, del resto, per ogni artista o scrittore che nasce in una regione di confine: quando il confine non segna un fatto dalle due parti terminale, ma piuttosto un andare e venire, un incontro, un incrocio).

*L'affaire Redureau* di Gide è il racconto, costruito su documenti, di un'atroce e pietosa vicenda: lo sterminio, da parte di un adolescente, di una intera famiglia. Gide, si capisce, tira a motivarlo come *atto gratuito* (e cioè a immotivarlo); ma vere e proprie motivazioni (e cioè moventi) se ne possono trarre e intuire tante, ai limiti dell'impercettibile. Se ne può, comunque, cavare il ritratto di un adolescente che, a servizio di una dura famiglia contadina, rovescia in un atto disperato ed efferato una sua indecifrata aspirazione all'amore, alla tenerezza, a una vita regolata dagli affetti. E così credo si possa definire il mondo di Plattner: senza grazia e che aspira alla grazia, senza idillio e che aspira all'idillio; sicché quando di grazia o di idillio affiora qualche segno, eccolo tramutato – per incongruità,

per dissonanza – in follia: così come certi oggetti, magari banali e usuali, sembrano deformarsi e stravolgersi quando entrano in un delirio feticistico o quando diventano tramite di un diverso rapporto con la realtà.

La solitudine, la paranoia, una sensualità scavata e mortificata (mortificata anche nel senso di un arrivare alla morte), un mascherarsi, un non riconoscersi, un giuoco di beffe esistenziali, di assenze, di consunzioni, di metamorfosi che stanno per consumarsi: ecco quel che ci viene incontro dalle incisioni di Plattner. Sono le vertebre, le ossature, le trame delle sue pitture: eppure hanno una vita autonoma, non hanno bisogno del colore né il colore, nei quadri, è il rivestimento di esse. Plattner è insomma quel che i francesi dicono un *peintre-graveur*: di una pittura mutuata nella grafica, di una grafica mutuata nella pittura. Anche se in principio, come ha dichiarato in una intervista, ha creduto di dover accedere all'incisione per «il desiderio di comunicare con un maggior numero di persone», non gli ci è voluto molto per trovare nella grafica «una necessità di espressione» pari a quella che trovava nella pittura. Si tratta, propriamente, come si è detto, di un *peintre-graveur*: di un pittore che era arrivato all'incisione prima di praticarla, dentro il suo essere pittore.

da Paolo Bellini, *Plattner. Catalogo dell'opera incisa e litografica 1959-1979*, Club Amici dell'Arte Editore, Milano 1980, pp. 7-9.

### **Su Salvatore Rizzuti**

#### ***Facce di un pastore errante in Sicilia***

(1981)

I miti ancora si inverano: Salvatore Rizzuti pascolava le pecore nella campagna di Caltabellotta (aerei paese in provincia di Agrigento, con una campagna verde-argento di olivi che digrada verso Sciacca), aveva nove anni, aveva lasciato le scuole elementari dopo la terza e scolpiva pietre e radici di olivi, le scavava a raffigurare volti umani, figure.

Durò per nove anni quella sua vita di pastore; poi, non sappiamo come incoraggiato e da chi, studiando nelle poche ore libere, prese la licenza

elementare. Aveva diciotto anni. Continuò a studiare e, da esterno, fece la prima e la seconda media. Per favorevoli circostanze, poté frequentare la terza, a Palermo: dove fece poi il liceo artistico e l'accademia. Studente all'accademia, Bruno Caruso ne scoprì il talento, lo consigliò, ne parlò agli amici, fece sì che la più grande galleria palermitana gli organizzasse una mostra. E così abbiamo visto le sculture di Rizzuti. Il primo elogio che gli si può fare, è di essere passato indenne attraverso il liceo e l'accademia. Il suo rivivere la storia della scultura è nativo, immediato, senza filtri o schermi; si direbbe guidato dalla materia, più che dalla memoria o se mai da una memoria ancestrale remota. C'è qualcosa di religioso, di votivo: come se le forme, condizionate dalla materia, dalle venature e dai nodi e dai colori del legno e della pietra, nascessero da una condizione di religiosa solitudine e comunione e si formulassero come grandi domande senza risposte. Inutile dire che stiamo pensando al leopardiano canto del pastore. E insomma: mentre la scultura arranca tra mode e sperimentalismi e in mode e sperimentalismi si nega e dissolve, ecco uno che in solitudine, nella remota campagna siciliana, religiosamente – come propriamente si addice alla scultura – la riscopre. E viene da pensare a quel che Cecchi diceva di fronte alla Vittoria di Samotracia: un genio slaccia una fibbia, e il mondo appare diverso; e i cretini, invece... E non si vuole dire che il giovane Rizzuti si possa già dare per genio, ma è certo che il genio della scultura arride alle sue cose.

[Testo] in *Quotidiano "Corriere della Sera illustrato"*, supplemento del "Corriere della Sera", Milano, 9 Agosto 1980, pp. 32-33

**Su Bruno Caruso**

***Le giornate della pittura***

(1981)

In un memorabile saggio pubblicato nel gennaio 1950 dalla rivista *Paragone* – e significativamente in apertura al primo numero – Roberto Longhi avanzava, intessute di esemplari e vibranti aneddoti e citazioni, delle «proposte per una critica d'arte» volte ad affrancare ogni contemplazione, meditazione, ragguaglio e giudizio sulle opere d'arte, sugli artisti e sul corso della storia dell'arte dai legami e dai vincoli con un'idea, un sistema d'idee, una filosofia dell'arte e, conseguentemente, a riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, se non nel «grembo della poesia», «nel cuore di una attività letteraria».

Proposte, da parte di un critico d'arte (anche se di un critico d'arte fortemente e splendidamente vocato all'attività letteraria), da *ora della verità* ma di tardivo avvento purtroppo: quando già la critica d'arte andava per tutt'altre strade e con l'ambizione di consegnarsi al grembo della scienza invece che al grembo della poesia, della letteratura.

Gli aneddoti e le citazioni cui Longhi ricorre per le sue proposte muovono – dopo un veloce spigolare nel mondo antico e medioevale – da Dante, naturalmente. «Sui primi del Trecento un uomo che guarda certi fogli di un libro di diritto, miniati da un pittor bolognese del tempo, si avvede che quelle carte “ridono”. Dante, perché si tratta di lui, fonda con quella frase, e proprio nel cuore del suo poema, la nostra critica d'arte. Lasciamo stare il peso sociale del passo, dove, per la prima volta, nomi di artisti figurativi son citati alla pari accanto a nomi di grandi poeti. Conta di più l'astrazione intensa dai soggetti di quelle carte ch'erano, c'è da presumerlo, scene atroci di torture legali, eppure le carte “ridono” nella rosa dei colori. Conta altrettanto il rapporto posto, per dissimiglianza, tra Franco e Oderisi che già afferma il nesso storico fra opere diverse, nega cioè l'isolamento metafisico e romantico dell'”unicum”, distrugge il mito del capolavoro incommunicante e imparagonabile. Conta, più di tutto, che Dante abbia subito qualificato quei colori con un sentimento di gioia ridente» (È strano che, dando giusta importanza all'affermazione sul nesso storico fra opere diverse – ed artisti

diversi – Longhi trascuri quella che è conferma e amplificazione della dissimiglianza tra Oderisi e Franco, poco dopo nello stesso canto; «Credette Cimabue nella pittura / tener lo campo, e ora ha Giotto il grido, / sì che la fama di colui è scura»). Si sofferma poi il Longhi – dopo aver fuggevolmente fatto fiorire dall'*esprit de géométrie* dell'Alberti l'*esprit de finesse* di un serto quasi di Luca della Robbia, in questa definizione del circolo: «Sarà circolo forma di superficie quale un'intera linea quasi come una ghirlanda l'advolge» - sul Vasari e sull'Aretino, che di pittura s'intendevano grandemente e al di là (e si potrebbe anche dire malgrado, stante la loro capacità di recuperare l'altro da sé, il diverso, il lontano) del fatto che il primo ne facesse coi pennelli e il secondo con le parole. Ed è da ricordare, dell'Aretino, la lettera al miniaturista Jacopo del Giallo: «Io non son cieco ne la pittura, anzi molte volte e Rafaello e fra Bastiano e Tiziano si sono attenuti al giudizio mio, perché io conosco parte degli andari antichi e moderni...»; che non era una vanteria, e basterebbe quella sua misteriosamente luminosa o luminosamente misteriosa lettera a Michelangelo (del mistero di Michelangelo nell'arte, del mistero di Pietro Aretino nella vita): «Per ciò ne le man vostre vive occulta l'Idea d'una nuova natura, onde la difficoltà de le linee estreme (somma scienza ne la sottilità de la pittura) vi è sì facile che conchiudete ne l'estremità dei corpi il fine de l'arte: cosa che l'arte propria confessa esser impossibile di condurre a perfezione, perciò che l'estremo, come sapete, dee circondare se medesimo, poi fornire in maniera che nel mostrare ciò che non mostra possa promettere de le cose che promettano le figure de la Capella a chi meglio sa giudicarle che mirarle».

C'è poi, nel Seicento, il prodigioso Boschini: e già nei titoli – *La Carta del Navegar pitoresco*, *Le Ricche Miniere della Pittura veneziana* – è l'accensione fantastica, la restituzione alla letteratura (e alla poesia) di due secoli di pittura. E si potrebbe dire – nella suggestione della parola «miniere» - che quella del Boschini è come una cristallizzazione (Stendhal, si capisce), una cristallina efflorescenza dell'amor di pittura nelle miniere della pittura, un ramo ingemmato di trasparenze e riflessi (in cui la pittura traspare e si riflette). La più compiuta «restituzione» che noi si conosca (ma

chi conosce il Boschini?), e la più immediata – come per contatto – grazie anche, al di là del prevedibile e del definibile, al dialetto.

E poi? Poi, nell'escursione del Longhi, c'è Baudelaire (ma noi non avremmo dimenticato il Diderot dei salons); ma ci sono anche i «gesti». «Nel gesto di Rubens che libera i frati della Scala dal grave incomodo della “Morte della Vergine” del Caravaggio, acquistandola per il Duca di Mantova, c'è più critica che in tutto il Bellori» (ma c'è dell'altro, in quel «gesto»: una specie di premonizione sulla fine del committente, sull'andare dell'arte per suo conto: e il committente sarà semplicemente un «ricevitore» - in qualche caso un «ricettatore» - delle opere che artisti e critici gli destineranno). E il «gesto» della signora Giulia Ramelli «che nel 1865, ancora durando il coro d'insulti all'“Olimpia” di Manet, ne chiedeva per lettera il prezzo al pittore». Insomma: non molte pagine e qualche «gesto», a fondazione delle «proposte per una critica d'arte». E non dovremmo, noi, dimenticare certe pagine dello stesso Longhi.

Sarebbe una forzatura, un andare al di là delle intenzioni o del gioco, il considerare queste *giornate della pittura* (titolo aretiniano) di Bruno Caruso come una «restituzione» della pittura alla pittura-letteratura e anche come dei «gesti critici» operati da un pittore sulla storia della pittura e sui singoli pittori? Innegabile il gioco, il divertimento, la stravaganza, il gusto per l'aneddoto e per il paradosso, per la parodia e qualche volta per la facezia; ma nel trascegliere e nell'escludere, nell'isolare, nello specchiare, nel rifrangere, nel pervertire (a volte con perversione) c'è, in sottile tensione, il giudizio. Convieni, o trascorrere questo gioco d'artificio d'immagini che rampollano da altre immagini corrispondendovi con freddure (di senso saviniano), con glosse (di senso dorsiano), con “greguerias”?

Il gioco è provocante. La parodia, il paradosso, l'extravaganza, il contrappasso non si delimitano ed esauriscono nel singolo disegno e nel concatenarsi dell'uno all'altro. Si sente che ogni disegno potrebbe scomporsi e moltiplicarsi in tanti altri, di intelligenza sempre più sottile, di senso sempre più arduo. È uno scatenarsi di risposdenze, di analogie; un crollo di censure, di autocensure, di regole. E anche di identità. L'interscambio dei colori tra Tiziano e Veronese, di quella particolarità del rosso, di quella particolarità del verde che da loro hanno avuto nome, è uno scherzo aperto:

ma ce ne sono di più coperti, di più segreti, giocati in filologia o in psicanalisi, tra filologia e psicanalisi.

Un'operazione puramente filologica, che può apparire semplice e immediata, è per esempio quella di restituire a Giotto il circolo albertiano («sarà circolo forma di superficie quale un'intera linea quasi come una ghirlanda l'advolge») e quasi leonardesco, lasciando svanire la o – voce e non più segno, propriamente vocale – cui la leggenda l'ha consegnato. E da questa operazione, di una semplicità che corrisponde al gesto di Giotto davanti al messo del papa, e cioè di una non semplice semplicità, dirama per noi la domanda del perché un circolo è diventato, nella leggenda, vocale. E riprendiamo il Vasari, là dove, nella vita di Giotto, racconta dell'inviato di Benedetto IX che va in Toscana a cercare pittori da far lavorare in San Pietro «e andato una mattina in bottega di Giotto che lavorava, gli espose la mente del Papa e in che modo si voleva valere dell'opera sua, ed in ultimo gli chiese un poco di disegno per mandarlo a Sua Santità. Giotto, che garbatissimo era, prese un foglio, ed in quello con un pennello tinto di rosso, fermato il braccio al fianco per farne compasso e girato la mano, fece un tondo sì pari di sesto e di profilo, che fu a vederlo una meraviglia. Ciò fatto, ghignando, disse al cortigiano: “Eccovi il disegno”. Colui come beffato disse: “Ho io avere altro disegno che questo?” “Assai e pur troppo è questo”, rispose Giotto, “mandatelo insieme con gli altri e vedrete se sarà conosciuto”. Il mandato, vedendo non poter altro avere, si partì da lui assai male soddisfatto, dubitando non essere uccellato. Tuttavia mandando al Papa gli altri disegni e i nomi di chi li aveva fatti, mandò anco quel di Giotto, raccontando il modo che aveva tenuto nel fare il suo tondo senza muovere il braccio e senza seste. Onde il Papa e molti cortigiani intendenti conobbero per ciò quanto Giotto avanzasse d'eccellenza tutti gli altri pittori del suo tempo. Divolgatasi poi questa cosa, ne nacque il proverbio che ancora è in uso dirsi agli uomini di grossa pasta: “Tu sei più tondo che l'O di Giotto”. Il qual proverbio non solo per lo caso donde nacque si può dir bello, ma molto più per lo suo significato, che consiste nell'ambiguo, pigliandosi “tondo” in Toscana, oltre alla figura circolare perfetta, per tardità e grossezza d'ingegno» (ma possiamo anche aggiungere l'altra ambiguità di cui l'Aretino, nei *Dialoghi*, lo significa: nelle orge conventuali). Il circolo è



diventato tondo, a contenere, nella «figura circolare perfetta», la perfezione della stupidità secondo Savinio e ad alludere, più nascostamente, ad altra perfezione aretinesca (distinguiamo l'aretinesco dall'aretiniano) e dannunziana (a paragone del tondo aretinesco D'Annunzio chiamerà la luna); e si è poi mutato in O, che significa altra perfezione – quella dell'ovale – e forse nascondeva il presentimento della *O bleu* di Rimbaud. Dal rosso del circolo di Giotto alla O blu di Rimbaud: «O, suprême Clarion plein des strideurs étranges, / Silences traversés des Mondes et des Anges: / - O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!» E potremmo continuare il gioco: su questa come su tutte le altre immagini di questo libro.

[Presentazione] in Bruno Caruso, *Le giornate della pittura*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-9; e in “L'Europeo”, XXXVII, 45, 9 novembre 1981, pp. 130-133 [versione ridotta, col titolo *Caravaggio sono io*]

### **Su Nino Cordio**

(1981)

L'acquaforte a colori (e non parliamo di quella colorata a mano, anche se di Chagall) mi ha sempre suscitato diffidenza: quella ad una sola lastra e in cui i colori vengono di volta in volta, per ogni impressione, distribuiti nelle varie parti come in certi giochi di bambini o nella stampa della carta moneta, soprattutto; ma anche quella a diverse lastre, una per ogni colore, che mi pare sia di gratuita concorrenza, debitrice e anzi parassitaria, alla litografia. Ma questa mia diffidenza ogni volta svanisce davanti alle acqueforti a colori di Nino Cordio: nulla che mi ricordi, nel debito e negli affetti, la litografia. La profondità, il tono, le vibrazioni sono quelle delle acqueforti in bianco e nero; e i colori ne sono una specie di sviluppo, quasi nascessero dai bianchi e dai neri per una particolare esposizione, per un evento d'aria e di luce. La litografia non le renderebbe; e tanto meno non le renderebbe la pittura. C'è qualcosa di misterioso, e di misteriosamente inventato, nelle sue acqueforti. E un genere nuovo e suo. A voler dare delle impressioni, si direbbe che vi presiede la notte: che i paesaggi, gli alberi, le

nature, vive e morte trovino in sè, immersi nell'oscurità della notte, delle scorie di luce; che le cose danzino nello spazio notturno portando in sè, come lucciole, una loro luce. Anche quando il cielo è chiaro, luminoso, inondato di sole. Non per nulla Cordio si è trovato, ad un certo punto, a specchiare nelle sue acqueforti la poesia di Lucio Piccolo. Una poesia per essenza notturna. Siciliana, barocca, tutta in segrete risposdenze, impercettibilmente germogliate e di impercettibili catastrofi. Come appunto in quelle che Savinio chiamava “le cose notturne”.

da L. Sciascia, presentazione in *Cordio: disegni, olii, sculture, incisioni*, Oberon, Roma 1981.

### **Su Flavio Costantini**

#### ***Simboli ed enigma***

(1981)

Dopo gli anarchici, i conformisti. I conformisti del conformismo, i conformisti dell'anti conformismo. Coloro che nel finito e nell'infinito somigliano a se stessi, che il tempo (l'eternità per Mallarmè) muta in se stessi; coloro che della vita fanno forma e vi si conformano. L'anarchico era rappresentato nel gesto micidiale, quello in cui si assommava la propria vita e la propria morte: piccolo, sparuto, commiserevole - in piccolezza sproporzionato all'avvenimento tragico che col suo gesto creava. Patetico sino a sfiorare il comico, irrompeva da intruso in quelli che Macchiavelli chiama i luoghi alti. I luoghi alti della tragedia: e la rigenerava, dopo qualche secolo di desuetudine. All'opposto lo scrittore, il conformista, il conforme a sè. Non il gesto, ma le cose, ma gli oggetti, ma i simboli della sua vita non vissuta, ma scritta (Pirandello: «La vita o la si vive o la si scrive»). Pochissime cose bastano alla sua identità, a volte una sola. Lo scarafaggio per Kafka. La conchiglia marina per Virginia Woolf. Il letto a due piazze e il ritratto di Alice Toklas per Gertrude Stein. Una rosa per Emily Dickinson. Altra, più falsa, da catalogo Sgaravatti, per Oscar Wilde. Uno scrittore, per Flavio Costantini, è propriamente un rebus. Un rebus,

cioè, non nel senso figurato di individuo o discorso oscuro, di cosa o persona incomprensibile, ma nel senso di gioco enigmistico non difficoltosamente risolvibile. Rebus: ablativo plurale di res, dalle cose, per mezzo di cose; sorta di indovinello nel quale compaiono figure, oggetti, segni, lettere, note musicali, il cui accostamento propone un significato che deve essere decifrato. E di questi rebus di Costantini fanno parte anche i volti degli scrittori, di questi rebus - e in ciascuno - un che di dicretamente beffardo, oltre che di divertito: la vita che si fa beffa - pirandellianamente - della forma, di quella forma più di tutte indistruttibile che è la letteratura.

da *Flavio Costantini. Ritratto di scrittori*, catalogo della mostra, galleria "Le immagini" studio d'arte contemporanea, Torino, febbraio 1981.

### **Su Aleardo Terzi**

#### ***Liberty vo cercando***

(1981)

Il padre di Aleardo Terzi si chiamava Andrea, e faceva il mestiere di disegnatore e litografo nella Palermo della seconda metà dell'Ottocento, fervida di attività editoriali più di quanto si possa credere: sicchè, a leggere, in angolo a tante litografie che riproducono monumenti ed oggetti, "A. Terzi lit." si può immaginare che Aleardo sia nato prima del 1870 in cui effettivamente nacque o che abbia avuto precocissima attività. In compenso, il "Dizionario dei Siciliani Illustri", pubblicato mentre Aleardo era in vita, ne anticipa di dieci anni la morte. Di aiuto al padre fu certamente, in tutte quelle litografie di riproduzione che adornano libri stampati a Palermo tra il 1880 e il 1900, e chi sa non sia di Aleardo invece che di Andrea la A. del litografo che riprodusse gli antichi gioielli delle donne siciliane nel libro intitolato "Donne e gioielli di Sicilia" del principe di Scalea. Ci sono, di speciale attenzione, i gioielli che le donne indossano nel "Trionfo della Morte" di Palazzo Sclafani (oggi alla Galleria Nazionale di Palermo), e viene spontaneo lo scarto fantastico di attribuirne la riproduzione ad Aleardo, e che da lì gli sia venuta una certa idea del disegno. Ma le prime

cose certamente sue sono tutti quei disegnini, esatti, minuziosi, che illustrano il catalogo della mostra etnografica curata da Giuseppe Pitre per l'Esposizione Nazionale di Palermo del 1892. Di cinque anni dopo sono le sue illustrazioni per un libro di Scarfoglio pubblicato a Roma da Voghera: forse aveva lasciato già la Sicilia, forse si preparava a lasciarla; ma senza mai perdere un rapporto di lavoro con l'editore palermitano Sandron, da cui tra l'altro sortiva una bellissima edizione illustrata del racconto di Capuana "Gli americani di Ràbbato" (ripubblicata qualche anno fa da Einaudi). Quando esattamente comincia la sua attività di disegnatore pubblicitario, è difficile stabilirlo. Vi entrò certo da giovanissimo, con una fantasia e una eleganza che straordinariamente spiccano per tutto un trentennio. Non ignorava quel che si faceva in Europa; ed è particolarmente ravvisabile nel suo gioco estroso e calibrato di firme, monogrammi e sigle l'influsso di un Henri Rivière. Ma non perdeva di vista la pittura pur nella sua intensa attività di disegnatore pubblicitario e di illustratore di libri. E avrebbe potuto benissimo svolgersi, da pittore, nei modi e nelle forme di quel che si intende per "Novecento", ma lo attrasse – mettendosi fuori strada rispetto al corso della pittura italiana – lo sperimentalismo divisionista, assunto con disinvolta originalità e divertimento, con l'allegra coscienza – credo – di esserne ai margini. Le due mostre di cose sue che attualmente si tengono a Roma – di pitture e disegni all'Emporio Floreale, di libri illustrati e cartoline alla Libreria Giulia danno misura del suo talento, ma ci vorrebbe ora un più accurato censimento delle sue opere, e specialmente di quelle pubblicitarie: e una grande mostra che le raduni tutte, a fare la storia non solo di un artista poco conosciuto, di grande perizia tecnica e di esemplari impennate fantastiche, ma della grafica italiana (e del costume cui si ispirò e che ispirò) nei primi trent'anni di questo secolo.

da "L'Espresso", 14 giugno, 1981, pp. 149-150.

## **Su Alberto Savinio**

### ***Sulle poltrone di Savinio siedono gli dei***

(1981)

Nelle sue ricerche su Antonello da Messina e i pittori a lui apparentati o della sua cerchia, l'infaticabile Gioacchino Di Marzo si imbatteva in una famiglia di pittori messinesi attiva per quasi un secolo tra Messina e Catania: la famiglia de Hirico o de lu Hirico o de Chirico o de lu Chirico o di Chirico o Chirico secondo quanto risulta da atti notarili tra il 1456 e il 1525. I nomi registrati dal Di Marzo erano quelli di Jacopo, Antonio Jacopo, Angelo. Da altre ricerche venne fuori un Andrea. Andrea de Chirico, dunque: il nome che Alberto Savinio volle nascondere rendendo omaggio con lo pseudonimo, a un italianista francese non meno oscuro, oggi, dell'Andrea De Chirico di cinque secoli addietro: Albert Savine. (Albert Savine era anche scrittore di cose storiche: quando l'editore Corbaccio annunciò la traduzione di un suo libro intitolato *Prigioni di Francia sotto il Terrore*, un giornale fascista credette fosse di Alberto Savinio, che Alberto Savinio si fosse del tutto francesizzato: e accusò l'editore Corbaccio di insufficiente fascistizzazione, se pubblicava il libro di un rinnegato). Savinio credo non seppe mai di questa coincidenza. Se ne sarebbe deliziato, e ne avrebbe cavato qualche deliziosa fantasia. Vagamente parlò sempre delle origini siciliane della famiglia: ma il fatto di essere nato in Grecia e di avervi passata l'infanzia è da credere agisse in lui a sbiadire la suggestione delle origini siciliane. La sua idea della Sicilia era goethiana: escludeva tutto che non fosse Grecia, Roma, classicità. Se avesse saputo dei de Chirico pittori, e di uno che addirittura si chiamava Andrea, la sua attenzione alle origini non solo sarebbe stata diversa e più intensa, ma vi avrebbe anche scoperto la ragione segreta del suo mutar nome. O meglio: un'altra ragione, segreta e lontana, che si aggiungeva a quella, evidente e immediata, della presenza, e della grandezza di cui mai dubitò, di suo fratello Giorgio: «un pittore che il destino porrà fra i maggiori dell'epoca nostra». Era insomma, il suo mutar nome, un mettersi in disparte: un lasciare al fratello, col nome, un destino. E già in Hermaphrodito, quando parla del nome Chirico, se ne distacca come non fosse anche il proprio: è il suo nome, di Giorgio, e

appunto in quanto «suo» l'etimologia contiene la profezia: araldo, annunziatore. Ho domandato una volta a de Chirico se nel mutar nome del fratello e nel mettersi in disparte riguardo alla pittura non vedesse qualcosa di somigliante al sacrificio. Mi rispose, aggirando la domanda e seccamente: «Mio fratello cominciò a dipingere nel 1927. Faceva dei ritratti molto rassomiglianti». Come dire: si scoprì pittore, ma dilettante, molto tardi; ed era tanto dilettante da preoccuparsi della rassomiglianza dei ritratti che faceva, e da raggiungerla. Ma noi ora sappiamo che a disegnare, almeno a disegnare, Savinio cominciò molto prima, e che non fece soltanto, in pittura, ritratti «molto rassomiglianti». Alberto Savinio è stato anche, in pieno, pittore: e se il suo mondo fantastico, in letteratura come in pittura, confinò con quello del fratello, non fu per suggestione, soggezione o – ancor meno – per imitazione, ma soltanto perché lo stesso nume – la Memoria – li agitava: una Memoria che si consustanzava agli stessi miti, agli uguali ricordi diventati miti nella terra dei miti. Eclatante tra gli [...] questi miti in [...], di questi miti in terra mitica e nella mitica infanzia, quello delle poltrone: che a volte accolgono i genitori, a volte gli dei, a volte stanno vuote e come intoccabili da altri che non siano dei o genitori, a simboleggiare tirannie e divieti. E che le poltrone siano degli dei, dei genitori e «tout-court» dei tiranni, mi pare sia quasi realisticamente rivelato da un disegno di Savinio, pubblicato nel volumetto «Il disegno italiano contemporaneo», del 1947: in cui, su una delle due poltrone è la madre, in un ritratto che Giorgio avrebbe detto molto rassomigliante. Entrambi sotto il segno della Memoria, madre delle Muse e dei miti, Giorgio de Chirico e Alberto Savinio sono stati pittori e scrittori; ma è da avvertire che la loro Memoria non ha nulla a che fare con quella di Proust. Quella di Proust è la memoria, non la Memoria: e non è un caso che Savinio (come Borges) abbia sempre mostrato insofferenza nei riguardi di Proust. E altra avvertenza: per quanta attenzione meritino (e ancora non hanno) l'«Hebdomeros» e altri scritti di Giorgio e per quanto giustamente si voglia rivalutare la pittura di Alberto, bisogna sempre tener presente che il primo è più grande pittore e il secondo più grande scrittore. Bisogna, nel valutare e nel confrontare, essere discreti. Come Alberto Savinio fu sempre.

da "La Stampa", "Tuttolibri", 18 luglio, 1981.

## **Su Domenico Faro**

### ***Cinque acqueforti di Domenico Faro***

(1982)

Quando Gabriele Corbo mi chiese di suggerirgli un testo cui congenialmente le acqueforti di luoghi siciliani del siciliano Domenico Faro, subito mi si affacciò alla memoria il *Cos'è questa Sicilia* di Sebastiano Aglianò pubblicato da una libreria di Siracusa (quella, ancora attiva al centro della città, di Rosario Mascali) nel 1945 e successivamente da Mondadori, col titolo di *Questa Sicilia*, nella stessa collana in cui apparvero il *Golia* di Borgese e *l'Omaggio alla Catalogna* di Orwell (e ricordo questi due libri assieme a quello di Aglianò perché veramente per me sono stati di «orientamento», secondo il titolo della collana). Ma la ragione per cui subito le acqueforti di Faro mi richiamarono alla memoria il libro di Aglianò credo risiedesse nelle pagine sul paesaggio che aprono l'ultimo capitolo:

In Sicilia si sente di toccar finalmente terra. Hanno termine tutte le sfumature, gli stati nebulosi, le incertezze dell'atmosfera, e subentrano i toni assoluti, essenziali. Si sa che il mare è azzurro, ma in Sicilia è proprio azzurro, senza sottintesi; come azzurro è il cielo e bianchissima la roccia calcarea. Gli aranceti si presentano con un verde cupo tra cui trasalisce il rosso, altrettanto intenso, altrettanto sicuro. E i fichi d'india aggrappati alle rupi e le agavi virulente sotto il sole di mezzogiorno scarnificano il pensiero fino ad allucinarlo. I colori più spietati abbagliano l'occhio, gli impediscono la contemplazione meditativa, ma lo fermano in dolce stato di riposo. Chiudeteli per un momento i vostri occhi e non vedrete più nulla, assolutamente nulla, neanche a scavar profondo nella vostra mente; apriteli e vi accorgete che l'universo è sopra di voi, implacabile... Se cercate l'oggettività assoluta, qui è il vostro mondo: non avrete più dubbi o andirivieni spirituali, se seguite le vie maestre che il cielo siciliano, il mare siciliano e la vegetazione e il sole e lo splendore dell'aria hanno segnato per voi... C'è una lucidità intellettuale in questo paesaggio, una lucidità da

mosaici bizantini. In ciò sta il lato straordinario: ti senti sempre circondato da cose reali, chiare, oggettive, ma proprio perché esse sono *sempre* oggettive e *troppo* oggettive, divengono irreali e ti fanno navigare in un'atmosfera incantata in cui non ti senti più padrone di te. Perché la certezza assoluta non appartiene ai destini umani. Il paesaggio siciliano non sarebbe bello in se stesso; non la vegetazione, non le montagne, non la costa, né la città. La miseria e lo squallore si avvertono qualche volta anche nella struttura geologica del terreno... Ma anche nelle zone più sconolate batte un sole che riempie tutti di sé e trasumana le cose: ciò che altrove sarebbe indifferente, qui è divino perché viene investito in pieno da una luce solidale, chiarificatrice di ogni minima struttura... Un chiarore perpetuo, fotografico quasi, solleva le miserie alla dignità di cose belle...

Non credo si possa trovare un testo più di questo congeniale ed esplicativo rispetto alle acqueforti di Domenico Faro. Pur fitto di richiami ai colori, questo discorso sul paesaggio sembra negare la mimesi pittorica e alludere a quella in incisione, in acquaforte. In pittura, saremmo alla banalità; in acquaforte, siamo all'essenza. E si può anche forzare il testo fino a simboleggiare nel «nulla» che, dopo l'abbagliante contemplazione del paesaggio siciliano, resta negli occhi chiusi, la nera lastra su cui cadranno poi a scalfirla i segni dell'implacabile luce, la nera luce che solo una punta d'acciaio e la morsura degli acidi sanno dare – la nera luce dell'acquaforte. Una luce fotografica, dice Aglianò; ma più pertinente, e appunto per la sollecitazione di queste di Faro, sarebbe parlare di luce di acqueforti. E come non indugiare, sempre per queste acqueforti, all'esatta osservazione (tanto esatta che sembra riassumere quell'esatto – il più esatto che mai sia stato fatto – discorso di David Herbert Lawrence sull'oggettività di Verga e dei siciliani) di Aglianò sulle cose sempre e troppo oggettive, e che perciò si rovesciano nell'irrealtà, di cui i siciliani sono circondati? I paesaggi che Faro incide sono sempre e troppo oggettivi perché li si possa considerare realisti o veristi. Il troppo, come il sempre, storpia: e in questo caso ne è storpiato il realismo. Per fortuna.

Altra suggestione, di fronte al paesaggio siciliano per come Faro lo assume nell'inclemenza di luce e pietra, di solitudine, ci viene dall'opera di Rosario Assunto *Il paesaggio e l'estetica* (opera che direi unica nel suo genere e che



merita di essere più largamente conosciuta), e precisamente là dove sviluppa il tema schilleriano del «sublime» che risulta dal conflitto tra «la fertilità e la distruzione». «Chi non preferisce» - dice Schiller - «contemplare la meravigliosa lotta fra la fertilità e la distruzione nelle campagne della Sicilia...piuttosto che ammirare l'aspra vittoria della pazienza sopra il più ribelle degli elementi nella regolarissima Olanda?». Poiché Schiller non era mai stato in Sicilia, Assunto ritiene probabile che una tale nozione del paesaggio siciliano gli venga da Goethe, e precisamente da quella notazione sul «deserto di fecondità» (o fertilità) che gli avvenne di fare attraversando la Sicilia interna, la Sicilia del latifondo. Il «deserto» di Goethe è diventato in Schiller, con più visionaria esattezza e con più drammatica opposizione al termine «fertilità» (o fecondità), «distruzione». Distruzione naturale, dovuta ai sommovimenti geologici, agli eventi alluvionali, e distruzione storica, umana. Di una tale distruzione – storica, consumata dagli uomini – né Goethe né Schiller ebbero visione o notizia. È dopo il viaggio di Goethe che la scoperta del sottosuolo zolfifero subentra come elemento distruttivo del paesaggio; ed è ai nostri anni che gli succede quello della scoperta dei giacimenti petroliferi e del tentativo, inconsulto e improvvido e improduttivo, di realizzare il sogno della industrializzazione dell'isola. Intanto, l'elemento di distruzione della zolfara è stato come assorbito dalla distruzione naturale: così come Faro lo coglie, tra queste belle acqueforti, in una che a me pare bellissima.

[Prefazione a cinque acqueforti di Domenico Faro], in Sebastiano Aglianò, *Questa Sicilia*, con cinque acqueforti di Domenico Faro, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 1982, pp. 125-127.

[Le cinque acqueforti di Domenico Faro, tutte datate 1981, che illustrano la monografia sono rispettivamente: 1) *L'altopiano calcareo di Porto Empedocle*; 2) *La campagna arsa di Valguarnera*; 3) *La vigna sull'Etna*; 4) *Valguarnera*; 5) *La zolfara abbandonata*]

## **Su Fabrizio Clerici e Alberto Savinio**

### ***Clerici, Alle cinque da Savinio***

(1983)

“Fabrizio e io”. “Fabrizio”, Fabrizio Clerici: architetto, pittore, nato a Milano nel 1913; “io”, Alberto Savinio (Andrea de Chirico): scrittore, pittore, musicista, nato ad Atene nel 1891. Così in Ascolto il tuo cuore, città: forse il libro più bello di Savinio (“un libro discorsivo: un entretenimiento”; e con l'avvertenza che un libro discorsivo non solo è un libro maggiore, un libro massimo, ma il libro che ancora e ormai si può scrivere: di “un lungo e tranquillo conversare”. “Poi, più oltre, più su, luogo non ci sarà nemmeno per un discorso; ma solo per il silenzio”: terribile profezia, nell'anno 1944; e oggi, a chi sappia leggere realtà e libri, verificabile. Possiamo aggiungere: il silenzio cui la mente - o, se più vi piace, l'anima - sempre più sarà costretta da quello che Ortega chiama l'oceano dei rumori collettivi). “Conversare”, “conversazione”, sono parole-chiave per l'opera di Savinio; e particolarmente per questo libro su Milano (e su tutto). “Un lungo e tranquillo conversare”: col milanese Fabrizio Clerici, in giro per Milano, prima che col lettore. “Amava parlare passeggiando”, ricorda Clerici. Ma soprattutto scrivendo. Sapeva conversare col “compagno leggero”, con “l'amico stendhaliano”, col lettore leggero e stendhaliano (era sicuro dei suoi lettori, dell'intelligenza, della leggerezza e dello stendhalismo dei suoi lettori; ma è da intendere lo stendhalismo, in Savinio, come sinonimo di diletterismo, del saper dilettersi specialmente di quelle cose di cui i più non si diletano). La sua conversazione era insomma un modo della libertà: un rompere le regole, le convenzioni, i compromessi, le “idee ricevute”, le categorie, i generi. Quasi un modo di esser solo. Così come si è soli in quei quadri - ciascuna figura sola - che si dicono di “sacra conversazione”: il che automaticamente ci induce ad avvertire che quelle di Savinio sono “laiche conversazioni”, assolutamente e puramente laiche. Nel più vasto e recente dizionario della lingua italiana, alla voce “conversazione” manca l'accezione “sacra conversazione”. È da credere sia stata considerata comprensiva quella, descritta più che specificata, di un più antico dizionario e che vale “rappresentazione allegorica (della conversazione, si capisce): “giovane

amabile, di chiaro aspetto, vestito di verde, coronato di alloro, che tiene in una mano una specie di caduceo composto di rami di mirto e di melograno intrecciati insieme e fioriti. In luogo di ali se gli fanno lingue umane; al di sotto il motto: "Vae soli". "Guai ai soli"; ma guai, ancor più, ai mali accompagnati. E bene si è accompagnato nel suo viaggio a Milano, nella sua amicizia con Fabrizio Clerici. Savinio è morto nel 1952. Due episodi mi sono stati raccontati che si appartengono emblematicamente alla sua morte. Del primo egli stesso è stato estremo protagonista: la porta tra la sua e la camera della moglie, che abitualmente restava aperta, la notte in cui morì, sentendosi morire, trovò la forza di chiuderla, a che la moglie nulla sentisse della sua agonia e che nessuno lo vedesse morire. Suprema discrezione, supremo pudore, supremo rispetto di sé e degli altri. Qual è nella sua opera. Non aveva bisogno dell'eternità per essere mutato in se stesso ("Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change"). Era stato sempre se stesso, nel conoscere e nel conoscersi. Dell'altro è stato protagonista Giorgio de Chirico: il giorno in cui Savinio morì andò sul Palatino a raccogliere un ramo di alloro per metterlo nella bara del fratello. Gesto di una fraternità non familiarmente fraterna, ma di riconoscimento e di riconoscenza. Cui oggi, a più di trent'anni dalla morte, si può assomigliare questo omaggio di Fabrizio Clerici. Savinio è morto il 2 maggio del 1952. Il 6 apparve sul Corriere l'ultimo articolo da lui inviato: Viaggio mentale. Ne era protagonista il signor Dido, l'ultimo alter ego da lui inventato. Perché il pseudonimo non gli bastava, aveva bisogno degli alter ego (alter ego di Alberto Savinio, non di Adrea De Chirico). Non per nascondersi, ma per conoscersi. Per esigenza di libertà, di trasparenza. Nivasio Dolvemare, il signor Dido. Non è possibile, crediamo, per questi alter ego, per questi pseudonimi di pseudonimo, fare lo stesso discorso che Starobinski fa per i pseudonimi di Stendhal: "Un uomo che si maschera o si ammantava di pseudonimo, si rifiuta a noi. Ecco perché diffidiamo e tentiamo di smascherarlo, volendo sapere da chi cerca di nascondersi, di quale Potere ha paura, di fronte a quale sguardo si sente arrossire; e inoltre, com'è il suo volto se ha ritenuto di dovere nascondere. E a queste domande se ne aggiunge poi un'altra: cosa vuol dire il nuovo volto di cui si fregia, che senso dà ai comportamenti mascherati, quale personaggio sta ora simulando,

dopo aver dissimulato quello che voleva far scomparire..”. Nulla di simile in Savinio (e del resto, se non nelle intenzioni nei risultati, nemmeno in Stendhal: ch  appunto nel voler perdersi si trova, nel nascondersi interamente si rivela). Nemmeno in intenzione. Non si nasconde, non si maschera. Vuole “indovinarsi”, non nascondersi. Anche quando si autoritrae sotto le sembianze di un gufo. Mi disse una volta Giorgio De Chirico: “mio fratello faceva dei ritratti molto rassomiglianti”. E forse i pi  rassomiglianti sono quelli che possiamo dire zoomorfici, da metamorfosi. Quelli che invincibilmente ci richiamano ai libri sei *de La fisionomia dell'huomo*, et la celeste di Giovan Battista Dalla Porta (e citiamo l'edizione veneziana del 1652 per la suggestione del ritratto del Dalla Porta che vi   dentro, molto diverso di quello che   nell'edizione del 1610: un Dalla Porta, si potrebbe dire, secondo Dalla Porta; e non per nulla l'editore tiene a dire che quella   la “vera effigies”). Al desiderio di indovinare attribuisce il Dalla Porta lo studio della fisionomia: “Da questo gran desio, come da fonte, son scaturite molte e molte maniere di indovinare, fra le quali la Fisionomia per la sua eccellenza risplende di s  gran fulgori, come quella che ha i suoi principii radicati nella natura...”. Ma torniamo al signor Dido, alter ego cui Savinio si dedic  negli ultimi tempi della sua vita, raccontandone in brevi note, tra il 1949 e il 1952, sul Corriere della Sera, la storia familiare e di relazioni (ma di relazioni occasionali e fortuite, in rapporto alla stabile e massiccia storia familiare). Giustamente ne   venuto postumo un libro, che appunto s'intitola *Il signor Dido* - e si sarebbe potuto aggiungere: o della famiglia. Sono brevi racconti da cui a volte il signor Dido scompare, sostituito da un “io”. Irrilevante sostituzione. E si pu  dire ne vien fuori una giornata (una vita) la pi  saviniana, per suggerimento e suggestione della scrittura e della pittura di Savinio, zoomorficamente convertono (la conversazione   anche - da convergere - conversione). Si potrebbe fare una vasta antologia delle diviniazioni fisionomico-zoomorfiche di Savinio. Ma   adombrata nelle didascalie che Clerici ha trovato dopo per i suoi disegni. Che   segno - l'averle trovate dopo - di una durevole e inalterata conversazione.

da *Clerici, alle cinque da Savinio*, Franca May Edizioni, Roma 1983.

***Savinio***

(1983)

Nel secolo XVI un pittore Andrea Chirico o di Chirico o de Chirico fu attivo in Sicilia. In una chiesa di Catania, Santa Maria del Gesù, resta qualcosa di un suo affresco o di un suo quadro: ricordo di averne visto riproduzione in un libro di storia locale. Credo che di lui, al di là del nome e del secolo in cui visse, al di là dei frammenti di pittura che gli si riconoscono, pochissimo sappiano gli storici e gli eruditi. Si può fare l'ipotesi che operò prevalentemente nella Sicilia orientale, affrescando chiese e palazzi: e da ciò la scomparsa, nei terremoti che alla fine del secolo successivo corsero nella zona, dei suoi lavori. Ma si può anche fare l'ipotesi – il lettore può farla – che questo pittore Andrea de Chirico del secolo XVI io stia inventandolo qui ed ora. *Et pour cause*. Come omaggio e mimesi. Ad Alberto Savinio. Per Alberto Savinio. Di quel suo mondo di memoria, di incidenze, di coincidenze, di rifrazioni, di risposdenze.

Alberto Savinio, di suo vero nome Andrea de Chirico, seppe mai di questo pittore suo omonimo vissuto tre secoli prima in Sicilia? Con quasi assoluta sicurezza si può affermare che nulla ne seppe, ch  se qualcosa ne avesse saputo pi  di una volta – parlando delle origini siciliane della famiglia e del vaticinio nel nome Chirico contenuto – ne avrebbe scritto. E in quanto al vaticinio, bisogna dire che pi  al fratello Giorgio che a se stesso lo riferiva.

Nella ormai vecchia ed assidua familiarit  che ho con tutto quello che Savinio ha scritto, mi pare di poter leggere quel che non ha scritto sull'oscuro pittore siciliano del secolo XVI; e cio  quel che avrebbe scritto di questo pittore, di cui ripeteva il nome, in rapporto al fratello Giorgio e a se stesso. Con tutta probabilit  avrebbe scritto che nel grande gioco delle ripetizioni, delle coincidenze, delle fatalit  che nell'universo e nei destini umani si svolge, un piccolo disguido si era verificato: e la vocazione alla pittura, a lui destinata dal nome, era invece arrivata al fratello, a lui restando il diletto della pittura; e da ci  la necessit  di mutar nome, in omaggio al disguido che era diventato destino.

Ma credo che molti, oggi, di fronte alle pitture di Savinio siano tentati di non credere al disguido. Ed   una tentazione che bisogna respingere. Alberto

Savinio non si confrontò mai a Giorgio de Chirico, né avrebbe mai da altri accettato il confronto. Riguardo alla pittura, al di qua di ogni confronto e valutazione, riconosceva e accettava una specie di maggiorasco: maggiore in età, Giorgio lo era anche in pittura. Passando al giudizio – però mai, ripeto, al confronto – tenne sempre fermo che nella pittura del nostro secolo Giorgio de Chirico avrebbe grandemente tenuto campo. Scriveva nel 1918: Giorgio de Chirico «ha penetrato il “mistero” della drammaticità moderna; i suoi quadri non riproducono la visibilità muta dell'oggetto scelto per la drammaticità del suo aspetto, della sua forma, della sua natura, della sua materia, della sua utilità. Egli giunge “al di là” dell'oggetto stesso. Egli mette a nudo l'anatomia metafisica del dramma. È il pittore moderno; ma più precisamente il “mago moderno”». Di sé pittore, soltanto pittore, non poteva, nonostante le tante affinità (e più che affinità) che si possono oggi scoprire, dire la stessa cosa: e principalmente perché non riusciva, appunto, a vedersi soltanto pittore e a considerare il dipingere come *altra cosa* rispetto allo scrivere e al comporre musica. E poi, non per nulla il diletto della pittura l'aveva ritardato al possibile. «Chi ha visto le mie pitture, chi ha letto i miei libri, chi ha udito la mia musica, sa che il mio unico compito è dare parole, forma e colori, e una volta era pure dare suoni, a un mio mondo poetico. Nessun altro dei tanti fini dell'arte mi riguarda». E si leggano le dichiarazioni che sotto il titolo *La mia pittura* pubblicò nel 1949: «Io sono un pittore “di là della pittura”... La pittura non m'interessa»<sup>24</sup>; e così via, a dire che la pittura era parte di un tutto di cui lui variamente ma indifferentemente si diletta, di cui lui era dilettante. Perché, anche se proprio in queste dichiarazioni la parola dilettante non si trova, questa era l'idea che Savinio aveva di sé scrittore, pittore, musicista e «manalive» (cade in taglio, credo, il chestertoniano «uomo vivo»): dilettante; dilettante nello scrivere, nel dipingere, nel far musica, nel pensare, nel vivere.

Dilettante come Luciano di Samosata. Dilettante come Stendhal. E sinonimo di dilettante era per lui stendhaliano, come si vede dalle tante sue dichiarazioni di stendhalismo. E per tutte può valere quella della nota a una cartella di litografie di Fabrizio Clerici: «Stendhaliani si nasce, non si

---

24 A. Savinio, *La mia pittura*, E.P.I., Milano 1949.

diventa. Lo svagato deambulare di Fabrizio Clerici attraverso la vita; il suo lasciarsi prendere dalle cose più impensate; il suo fare scarso assegnamento sul potere della virilità, della forza, del pugno di ferro anche se guantato di velluto; il suo assaggiare le frasi e le più volte lasciarle a metà come indegne di essere formulate; il suo bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia; il suo fannullare anche in mezzo alle più folte occupazioni; il lento vagare dei suoi occhi a mandorla bianca, fra di Artemide e di gazzella; il suo ignorare le “grandi mete” e rendere omaggio alle mete minime e inapparenti; il suo diletterismo di razza; il suo tener dietro al proprio naso, il suo naso – il suo Naso (non dimentichiamo la maiuscola) – mi avevano dato indizio sicuro di stendhalismo. L'amico stendhaliano è necessario. È il compagno leggero, l'Ariete di questo mondo asciutto d'acqua e d'aria... Tu come Clerici e io come Chirico siamo oltre a tutto anche parenti, perché io pure come Chirico, o Cherico, o Chierico mi unisco alla tua stessa radice *clericus*, e assieme risaliamo al comune *klericòs* e *kleros*, cioè a dire *quello che tocca in sorte*. A noi che toccherà in sorte? Tutto. Poiché questa è la misteriosa virtù di noi stendhaliani, di avere la nostra propria sorte nella sorte di tutte le cose, dalle massime alle minime, e di essere noi soli come voleva essere Nietzsche, come una volta erano gli dei: dappertutto e in nessun luogo». (Si noti la variazione, nell'etimologia del nome Chirico, rispetto a quel passo dell'*Hermaphrodito* in cui parla di Giorgio: «un pittore che il destino porrà tra i maggiori dell'epoca nostra» e il cui nome – di cittadini di Firenze oriundi della Sicilia – vale araldo annunziatore. I nomi segnano il destino di chi li porta; ma il destino di chi li porta ha pure qualche influsso sul nome).

In questa definizione dello stendhalismo (in accezione, per così dire, *attiva*: a distinguerlo da quel *passivo* esercizio di filologia ed erudizione in cui di solito lo stendhalismo viene celebrato), sono preminenti, come si vede, quegli elementi che allora potevano essere intesi come dissenso neri riguardi del fascismo (1942): lo scarso far conto della virilità, della forza, del pugno di ferro; il bighellonare anche nelle grandi svolte della Storia (la maiuscola in funzione ironica, ché nella storicistica storia di Savinio ad evidenza non credeva); l'ignorare le grandi mete... Quel che nel loro stendhalismo Savinio e Clerici trascuravano era appunto quel che il fascismo esaltava. Il fascismo

era noia: e Brancati ne avrebbe poi dato in questo senso, tra Stendhal e Gogol', l'immagine più esatta. Lo stendhalismo è invece, peculiarmente, il rifiuto della noia, il *dilettarsi* della vita, l'esser *dilettanti*.

Ma quel che Savinio dice dello stendhalismo, e di sé stendhaliano, va integrato con quel che un lettore di vecchia affezione – e per sua parte vagamente stendhaliano – può dire di lui scrittore. E di lui pittore, anche: poiché la sua pittura mi pare obbedisca a una necessità molto simile a quella per cui Stendhal apre nell'*Henry Brulard* spazio agli schizzi topografici, di una topografia che restituisca la memoria alla sensazione, alla sensualità; là dove Savinio, invece, apre alla memoria un varco verso la metamorfosi, verso il mito. La necessità, si direbbe, di saggiare, comprovare e prolungare la trasparenza letteraria (e uso la parola trasparenza come concetto ben definito: nel senso in cui mirabilmente la usa Starobinski), la trasparenza di sé nel fatto letterario, nella parola scritta. Ciò non toglie che Savinio possa anche essere considerato assolutamente pittore, e cioè che la sua pittura compiutamente lo esprimerebbe anche se non conoscessimo l'opera letteraria.

Defilandomi però dal pittore, e del tutto trascurando – poiché nulla saprei dirne – il musicista, lo scrittore, ecco, è di quelli che coinvolgono nella loro storia la storia del lettore e i cui libri hanno il potere di scegliersi immediatamente il lettore e di non lasciarlo più. Di quelli, insomma, che capovolgono il rapporto tra il lettore e lo destina a una fedeltà così strenua da confinare con la mania. Appunto come Stendhal. Di quegli scrittori che entrano a far parte della nostra vita, che diventano la nostra vita, per l'ineffabile qualità che approssimativamente soltanto può trovare definizione in quel che Ramon Fernandez dice di Stendhal: l'arte, in cui pochi eccellono, «de laisser entendre, ou sentir, qu'à côté du sentiment ou de l'action qu'il note, il y avait d'autres sentiments possibles». Una possibilità inesauribile, aperta a una inesauribile approssimazione, che si rinnova e moltiplica ad ogni rilettura.

Il concetto di trasparenza serve a capire il continuo elogio che Savinio fa della *superficialità*, il suo amore alla *superficialità* e il suo disprezzo per la *profondità*, per gli scrittori *profondi*. È un fatto spiegabile in termini propriamente ottici. Da una condizione di assoluta chiarezza, serenità e



libertà interiore, da una luminosa conoscenza di sé anche in quel che dovrebbe essere o si vorrebbe oscuro, avviene l'ovvio fenomeno per cui la *profondità* diventa *superficialità*. Non c'è luogo *profondo* che l'intelligenza non possa rendere *superficiale*. *Profonda* è per Savinio soltanto la stupidità: di fronte alla quale il suo animo si riempie di meraviglia come quello di Kant nella contemplazione del cielo stellato. «La stupidità, questo incofessabile amore, esercita su noi un potere ipnotico, un'invincibile attrazione. Più volte l'ho sperimentata nel tram, nei luoghi pubblici, al caffè. Sto seduto al caffè, e accanto a me che vado errando nei più inesplorati continenti dell'intelligenza, seggono alcuni sconosciuti. Come avviene di solito, esala dai loro discorsi una stupidità ineffabile, ispirata, incantatrice. A poco a poco la mia avventura si offusca, perdo la traccia del mio viaggio solitario, cedo al richiamo primordiale della stupidità, il mio orecchio è pieno della voce della sirena. Intelligenza, ti saluto! Non penso più, non cerco più, non voglio più. Un dolcissimo languore mi invade, come in capo a una insonnia prolungata, i nostri nervi si sciolgono nello sfinimento voluttuoso del sonno. Ora io mi rivolgo a voi e vi domando: per noi figli dell'Intelligenza, per noi figli del Peccato, questo richiamo non è forse quello lontanissimo, nostalgico del Paradiso Perduto?». La *profondità*, la complessità, il difficile e l'oscuro nella letteratura e nell'arte, sono per Savinio qualcosa di simile al berretto di Charles Bovary: che dopo averlo descritto per mezza pagina, prendendo forse coscienza e dell'indescrivibilità dell'oggetto e dell'ipnosi cui stava cedendo nel tentare di descriverlo, Flaubert si decide a tagliar corto col paragonarlo alla faccia di un imbecille. Nel dilettersi di Savinio, nel suo vagare sulla cristallina, trasparente *superficialità*, la memoria, la Memoria, è l'unica e grande musa, quella che tutte le muse genera e contiene. «La memoria è la nostra cultura. È l'ordinata raccolta dei nostri pensieri. Non solamente dei nostri propri pensieri: è anche l'ordinata raccolta dei pensieri degli altri uomini, di tutti gli uomini che ci hanno preceduto. E poiché la memoria è l'ordinata raccolta dei pensieri nostri e altrui, essa è la nostra religione ("religio"). Nacque la Memoria nell'istante medesimo che l'esiliato Adamo varcava la soglia del Paradiso terrestre... Disperata era in principio la Memoria. Ma quando un dio si avvicinò a lei amorosamente, alla Memoria si aggiunse la Speranza...

Nove figlie generò l'amore di Giove a Mnemosine. Le quali, scese che furono sulla terra, questa ne sospirò di gioia e di consolazione. L'arte dunque è sorta dal fecondo grembo della Memoria... Se l'arte non deriva dalla Memoria, l'arte è ignobile (plebea), ristretta e piena di noia: vana come i sogni...».

A riscontro di questo passo, bisogna tener presente il giudizio di Savinio su Proust: l'uomo – dice – dalla frase lunga e il pensiero corto. C'è memoria e memoria: nella memoria di Proust, Savinio non sente la presenza della Memoria. Non la frase deve essere lunga, ma la Memoria. Lunga quanto il pensiero umano che ogni uomo cui la Memoria arride interamente possiede. Lunga quanto la civiltà, che non si intride – e bisogna accuratamente evitare di intridere – coi sogni.

Come monsignor della Casa prescriveva, Savinio infatti non ha mai raccontato i propri sogni. Da uomo educato. Da uomo civile. Quel che nelle sue cose sembra appartenere al sogno, s'appartiene semplicemente alla lunga memoria, alla Memoria, al Mito. Da ciò il suo rifiuto ad intrupparsi – o a fare da capofila – nel surrealismo. Da ciò la definizione di «surrealista civico» che di lui diede Salvatore Battaglia. Civico di civiltà, civico di civismo. Forse il più civico scrittore che l'Italia abbia avuto. Ed è da questo punto, su cui qui si conclude, che bisogna aprire il discorso sulla sua opera.

da *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 209-215.

### **Sulla “Scuola Romana”**

#### ***Scuola Romana: una mostra per risvegliare la città***

(1983)

É strano che l'amministrazione comunale romana, con un assessorato ai beni culturali tanto attivo da apparire frenetico ed estravagante, abbia lasciato all'iniziativa privata l'organizzazione di una mostra della così detta «Scuola Romana», cioè dei pittori che tra le due guerre operarono a Roma in ideale vicinanza e continuità – come ora, a giusta distanza, si vede. Ma forse è appunto la ricerca dell'originalità, dell'estravaganza, a far perdere di vista

l'essenziale: sicchè quelle branche delle civiche amministrazioni che dei beni culturali dovrebbero occuparsi, rischiano di promuovere dei mali parassitari e devastanti che, a somiglianza della fillosera nelle vigne e del mal nero nelle messi, appunto finirebbero con l'attaccarsi ai beni e col divorarli. Si sa, del resto, che nel nostro Paese il rimedio, in ogni campo, è spesso peggiore del male che vuole arginare e che appena legiferata una protezione le cose e le persone che dovrebbero esserne oggetto entrano in una condizione di precarietà e di insicurezza fino a quel momento ignota o almeno non grave. Gli assessorati municipali ai beni culturali dovrebbero innanzi tutto salvaguardare, sollecitare e incrementare le memorie locali; ma ho l'impressione che pochissimi vi si attengano, sicchè la loro attività spesso finisce nell'inutile e nel velletario. In ciò la preoccupazione di apparire provinciali è primaria; mentre è appunto una tale preoccupazione che rende provinciali tante iniziative che vogliono avere ruolo nazionale, internazionale e cosmopolita. Organizzare un convegno su Joyce o Kafka in un paese del Lazio o della Sicilia non ha senso; organizzare qualcosa che serva ricordare uno scrittore, un artista, uno studioso, nati in quel luogo, non solo ha senso e riscuote interessata partecipazione di cittadini, ma funziona anche a surrogare la carente memoria nazionale. Giustamente Moravia dice che «l'Italia è un Paese in cui la letteratura non viene reinterpretata ad ogni generazione. Finisce nelle scuole. Ma questa è colpa della società italiana. La letteratura non è considerata dalla classe dirigente un suo patrimonio. Come se uno avesse un patrimonio e lasciasse le rendite nelle banche. La borghesia italiana ha un capitale e non lo sa, perché non riscuote le rendite». Costatazione che vale anche per le arti e di cui non va accusata soltanto la borghesia, ammesso che in Italia esista. E in quanto alle scuole, bisogna osservare che non sempre vi si finisce e che quasi sempre vi si finisce male. Ma torniamo alla mostra della «Scuola Romana», che si tiene in uno scantinato del palazzo Borghese: e meriterebbe di ascendere al piano nobile. Curata da Netta Vespignani e Claudio Gasparrini, con un catalogo ben stampato e intelligentemente compilato da Maurizio Fagiolo Dell'Arco, la mostra rappresenta davvero una delle più interessanti proposte critiche di questi anni e una delle più godibili manifestazioni artistiche che si siano avute a Roma. Largamente godibile, direi; e di un interesse non destinato a

spegnersi. Si potrà anche discutere sul criterio di scuola che presiede a questa mostra – se cioè si può avere di questa «Scuola Romana» una nozione così vasta da includere De Chirico e Fausto Pirandello, Francesco Trombadori e Ferrazzi, Sciltian e Mafai; ma se ne potrà discutere credo, di fronte a una mostra più dilatata, e meglio articolata, da cui vicinanze e lontananze, somiglianze e dissomiglianze possano farsi più evidenti. Intanto, la proposta di Maurizio Fagiolo Dell'Arco ci appare persuasiva: anche se si è parlato di una «Scuola Romana» fin da quando alcuni di questi pittori erano attivi, che il numero appaia oggi meno ristretto è senz'altro legittimo. I raggruppamenti di scuola sono venuti sempre dopo, aggregati dalla riflessione critica, dalla riflessione storica – anche al di là degli intendimenti e dei dissensi di coloro che vi operarono.

da “Corriere della Sera”, 5 maggio 1983

### **Su Bruno Caruso**

#### ***Dipinti 1981-1984***

(1984)

Mi pare sia stato Eugenio D'Ors a dire – e parlando di pittura o di un pittore – che la gente volgare non sa che la ragione è anche una passione e che alla famosa affermazione di Pascal («il cuore ha le sue ragioni che la ragione non conosce») si può rispondere che anche la ragione ha le sue passioni che il cuore non conosce. Affermazioni entrambe vere; ma se ne può dare una terza, appunto valida per l'uomo Pascal e l'opera sua: che la ragione conosce le ragioni del cuore, e il cuore le ragioni della ragione. Ma per non divagare, ci fermiamo intanto a questa sola, e per la gente volgare difficile, verità: *che la ragione è anche una passione*. Ed è un pensiero che affiora, che si precisa, che prende articolazione di fronte alle pitture e ai disegni di Bruno Caruso. Non soltanto di fronte a questi disegni, a queste pitture – che certamente rappresentano il momento più maturo dell'arte sua – ma nel ricordare, nel rivedere mentalmente le tante cose sue che da più di un trentennio abbiamo visto, tutte governate dalla passione per la ragione. E

non si vuole parlare dei «contenuti», dei «soggetti», degli «oggetti» - o non soltanto; ma del suo modo di disegnare e dipingere, dell'essenza, della luce, del taglio, della sua capacità di rendere (di arrendere) alla realtà una surrealtà. E peculiarmente crediamo siano protagonisti di un tale processo la luce e la linea. Del protagonismo della luce – di una luce che Ortega direbbe «democratica» per come non «di cosa in cosa» ma su ogni cosa piove – è facile ed immediata la constatazione; di quello della linea se ne ha invece lenta rivelazione, e col soccorso di Alain: ma mettendo il segno + dove Alain metterebbe il segno -. «La linea» - dice Alain - «è l'invenzione propria al disegno». E ancora: «Proprio al disegno, e con questo si oppone tanto alla pittura che alla scultura, è il fare a meno della materia». Caruso in pittura si appropria invece della linea, precipuamente l'appropria alla pittura; e conseguentemente fa sì che il disegno non possa fare a meno della materia che s'appartiene alla pittura. Operazione di ragione anche questa, della ragione che è anche passione.

Bruno Caruso è nato a Palermo nel 1927. Ha iniziato a disegnare fin da bambino sotto la guida del padre ingegnere, studiando i disegni dei grandi maestri, esercitando lungamente la passione per questa disciplina sulle «anatomie» e i «moti d'acqua» di Leonardo e copiando Pisanello, Mantegna, Michelangelo. Ma copiava anche i disegni architettonici e gli appunti di idraulica del padre, interpretandoli alla maniera degli schizzi leonardeschi e con il gusto di impaginazione dei fogli del Codice Atlantico del quale proprio nel 1930 era apparsa una prima edizione anastatica. Disegnò per tutta l'infanzia dal vero e molto di fantasia, e nei periodi scolastici chiosando tutti i libri di scuola e i dizionari con appunti d'ogni genere, sforzandosi di eseguire immagini e ritratti a memoria non potendo pretendere di avere modelli che posassero per lui. Durante la guerra le profonde impressioni degli eventi suscitarono nei suoi disegni un carattere pessimistico e malinconico che si innestava nel suo temperamento schivo e pensieroso.

Ha compiuto gli studi classici a Palermo e dopo essersi laureato in Giurisprudenza ha frequentato la facoltà di Lettere e Filosofia e i corsi liberi dell'Accademia delle Belle Arti. Ma si sentiva assai più maturo e progredito dei suoi coetanei e peraltro fin troppo informato delle vicende artistiche europee così che, appena terminata la guerra, decise di lasciare la Sicilia per

un lungo viaggio in Europa fermandosi soprattutto a Vienna, a Monaco di Baviera e a Praga. La scoperta dell'Europa segnata dalla guerra e dagli stermini nazisti lo impressionarono vivamente tanto che Praga eseguì una serie di disegni sull'occupazione nazista e sulla persecuzione degli ebrei del ghetto, disegni che vennero raccolti nel 1949 in un libretto dal titolo «Deutschland über alles» ispirato chiaramente a Georg Grosz. A Vienna approntò molti studi sui disegni di Klimt e di Schiele e studiò attentamente le opere della Secessione riconoscendo nuove risposdenze per la sua pittura, ritrovando nel gusto di Hoffman e di Loos l'ambiente che nella sua città gli era familiare per la straordinaria mediazione di Basile. In altre parole quella maniera di disegnare gli era naturale e la disinvoltura con cui acquistò una grande scioltezza e delicatezza nel segno ne furono la logica conseguenza.

A Monaco conobbe i sopravvissuti dell'espressionismo e rimase molto colpito dall'opera di Grosz e di Dix condividendo soprattutto il loro linguaggio politico e morale. Dipinse in quell'epoca alcuni quadri sul cimitero ebraico di Praga e sulla vita notturna di Monaco e della Vienna del «terzo uomo» con le donne sotto i lampioni imbellettate e avvolte in spelacchiate pellicette. Si conferma sempre più l'impegno etico verso la società. Conosce occasionalmente in quel periodo Thomas Mann che rivedrà col passare degli anni numerose volte.

Rientrato in Sicilia, tiene a Palermo la sua prima mostra personale presso la Libreria Flaccovio con una raccolta di disegni sulle periferie segnate dalla violenza della guerra, le case diroccate e i quartieri poveri della città. Appaiono i primi volti scavati dei reduci, dei pescatori allampanati, l'universo degli umili e dei diseredati, dei funamboli del circo, dei vagabondi, delle prostitute. E a quell'epoca risalgono anche i primi disegni dei depositi di legname dell'Arenella, nelle cui geometrie gli uomini sembrano prigionieri e vittime, i paesaggi di Palermo dal Monte Pellegrino, le nasse, i viluppi di spago dei cordari, le gabbie degli zoo che traducono una Sicilia scevra da qualsiasi tinta folkloristica. Fra il 1949 e il 1950 è a Parigi e a Londra. Rientrato in Italia si ferma per molti mesi a Milano dove conosce Vittorini e Quasimodo con i quali si lega di profonda amicizia. Disegna in quell'epoca la gente semplice della città, gli artigiani e i pescatori, le palme dei giardini pubblici, la flora tropicale dell'Orto Botanico

di Palermo. Nel 1953 la Galleria L'Obelisco di Roma gli dedica una mostra personale, presentata da Libero De Libero; e in quell'occasione viene pubblicata la prima monografia sul suo lavoro con un testo di Leonardo Sinisgalli.

Tornato in Sicilia disegna con fervore i contadini impegnati nella lotta per l'occupazione delle terre incolte e compie un ciclo di disegni sulla strage di Portella delle Ginestre ad opera della banda Giuliano. Si lega d'amicizia con Girolamo Li Causi, il grande dirigente delle lotte contadine. Partecipa attivamente alla lotta per l'emancipazione culturale della Sicilia impegnandosi contro l'arretratezza del fenomeno mafioso e contro le malformazioni della politica. Animatore dei Cine-Club, promuove iniziative di grafica e di tipografia che daranno grande sviluppo all'editoria siciliana.

Ha incontrato naturalmente in queste battaglie l'avversità della parte più retriva della Sicilia ed ha spesso subito processi, minacce, intimidazioni. Collabora a L'Unità, a Vie Nuove e al Giornale L'Ora di Palermo; molti dei suoi amici durante queste lotte sono stati assassinati: ricordiamo Mauro De Mauro, Cesare Terranova, Pio La Torre. Negli anni cinquanta lavora per lunghi periodi al Manicomio di Palermo e produce un gruppo di disegni che costituiscono un documento impressionante sulla condizione degli ospedali psichiatrici, un manifesto contro la discriminazione, e metaforicamente contro l'uso della camicia di forza e delle terapie di stampo medievale; questo lavoro costituì anche la premessa al nuovo discorso sulla riforma della psichiatria. Negli anni successivi espone a Parigi, a Zurigo, a Londra e le sue opere vengono presto conosciute in tutto il mondo.

Si reca anche in Medio Estremo Oriente alla ricerca delle profonde ragioni della vita dell'uomo, soffermandosi sui drammi e sulle tragedie che hanno dilaniato i paesi del terzo mondo, ed esegue un ciclo di disegni di denuncia sulla fame e contro le dittature, la guerra, la minaccia atomica e la sopraffazione.

Pubblica allora una serie di libri di accusa che, incontrando l'ostruzionismo della fazione conservatrice, vengono sequestrati e boicottati. Soggiorna a lungo in Iran e nei paesi Arabi, visitando anche l'India, la Thailandia e il Giappone prima che venissero contaminati dalla peste del consumismo. Ma in questi viaggi ha anche modo di studiare i capolavori dell'arte orientale

appassionandosi all'arte della miniatura persiana ed indiana. Frequenta a Teheran un corso di calligrafia persiana. In Giappone conosce i grandi disegnatori del XVIII e XIX secolo, apprezzando più di tutti il grande Hokusai. È negli Stati Uniti al tempo dell'assassinio di Kennedy; lo guidano ospiti di rilievo: Malcom X, Jack Levine, Tennessee Williams, Ben Shahn. Esegue una serie di disegni sull'America. Pubblica le sue opere su Times, Life e Fortune.

Appena rientrato in Italia, realizza le scene e i costumi per i balletti di Aurelio Millos e per l'opera di Giancarlo Menotti.

Dal 1959 si trasferisce definitivamente a Roma. Ma si reca nuovamente in Asia, prima in India durante la rivolta naxalita del Bengala e mentre imperversa la guerra del Vietnam è ad Hanoi invitato dal governo del Nord Vietnam. Pubblica numerosi libri sull'argomento ed illustra il testamento di Ho Chi Minh. Partecipa attivamente al movimento di sostegno al Vietnam in lotta e a tutte le battaglie contro le oppressioni e le dittature del mondo: contro la tirannia di Franco e dei colonnelli greci.

In tutti questi viaggi ha modo di incontrare gli uomini più rappresentativi di questo tempo: da Thomas Mann a Camus, da Picasso a Chagall, dal Generale Giap a Pan Van Dong, da Brassai a List, Ben, Shahn, Stravinskij e Sartre, Max Ernst e Magritte e di tutti gli altri artisti contemporanei incontrati esegue ritratti, interpretazioni e allegorie che verranno pubblicate sul volume «Mitologia dell'Arte Moderna», un grande pamphlet che svela un suo atteggiamento critico e fortemente ironico verso le grandi sciocchezze del modernismo. Ma coloro con cui si lega di autentica amicizia sono Libero De Libero, Leonardo Sinisgalli, Enzo Sellerio, Herbert List, e con i pittori Paolo Tommasi, Fabrizio Clerici, Renzo Vespignani e Giacomo Porzano e ancora con Leonardo Sciascia, Francesco Giunta, Natale Tedesco, Santo Mazzarino, Raniero Gnoli, Alvar Gonzalez Palacios. Ma Bruno Caruso si vanta scherzosamente di avere migliaia di amici sinceri in tutto il mondo.

Da tutte le esperienze vissute sono nati i disegni pubblicati in una sequenza di libri: «Pace in Terra» 1963, «Il Pugno di ferro» 1963, «La Tigre di carta» 1964, «Totum procedit ex amore» 1964, «La mano dell'uomo» 1965, «Manicomio» 1969, «Manoscritto sulle meraviglie della natura» 1969,



«Anatomia della Società Civile» 1972, «Disegni Siciliani» 1972, una scelta di «Disegni Politici» 1973, «La Pietra Celeste» 1977, «Mitologia dell'Arte Moderna» 1978, e «Le Giornate della Pittura» 1981, che costituisce una sorta di storia dell'arte per immagini, piena di osservazioni, di scoperte che rilevano la grande passione per l'arte antica e la sua particolare competenza in materia. Ha inoltre illustrato le opere di Macchiavelli, di Mallarmé, di Ungaretti, di Manzoni, di Verga, di Ibn Gubair nel «Il viaggio» ripercorrendo con l'anticipo di un millennio i suoi stessi viaggi nei paesi dell'Islam. Ha poi eseguito, ma mai pubblicato disegni ed incisioni per le poesie di Montale. E da anni lavora all'illustrazione dell'Antico Testamento interpretando con un imponente corpus di disegni i temi biblici come l'eterno dramma dell'uomo. Alcuni repertori «I grandi giardini», «Orto Botanico» eseguiti all'acquaforte, «Manoscritto sulle meraviglie della natura», e l'opera «Del giardino» di Vita Sackville West con disegni, rappresentano una grande testimonianza d'amore per la natura.

Sul suo lavoro sono apparsi un centinaio di volumi e saggi; ha esposto in tutto il mondo e le sue opere si trovano nelle grandi collezioni e nei principali musei.

[Presentazione], in Bruno Caruso, Dipinti 1981-1984, catalogo della mostra, Galleria "La Gradiva", Roma 1984, p. 5.

### **Su Piero Guccione**

(1984)

Ci sono pagine di Alain sul disegno - nel *Système des beaux-arts* e nelle *Vingt leçons* - che benissimo potrebbero fare da introduzione a questi e ad altri disegni di Piero Guccione; come, peraltro, a quelli di ogni vero disegnatore. «La ligne est l'invention propre au dessin. Car il n'y point de lignes qui circonscrivent les formes; aussi aucun artiste ne niera que le dessin soit une interprétation des formes, et une traduction des volumes et des surfaces par des lignes. Ce n'est pas que la nature ne nous présente quelquefois des lignes dans son apparence; mais, chose remarquable, un bon

dessin ne suit pas ici la nature.. Le dessinateur traduit par des lignes ce qui n'offre point des lignes, et néglige souvent les lignes que la nature lui présente...La ligne du dessin n'est point l'imitation des lignes de l'objet, mais plutôt la trace d'un geste qui saisit et exprime la forme» (Système). E ancora, nella diciannovesima delle Venti lezioni: «Le dessin semble être clair comme une idée est claire, par exemple dans Spinoza; mais, ici comme là, cette transparence a des profondeurs...D'où lui vient cette puissance? De l'invention qui lui est propre, de la ligne». E straordinariamente seducente è, nell'affermare la chiarezza che è insieme profondità, la trasparenza di cose profonde in quella che Savinio chiamava «superficialità» (contro la «profondità» luogo comune, contro la «profondità» che le persone non «profonde» amano e cercano), il fare esempio delle idee di Spinoza. Queste meditazioni di Alain sul disegno, di cui soltanto qualche tratto, a modo di sommario, abbiamo riportato, presuppongono quelle di Baudelaire e, ancora più indietro nel tempo, di Diderot. Diderot, Baudelaire, Alain: nulla di più intelligente sul disegno nella sua autonomia e libertà è stato detto. E sarebbe operazione da fare un attento raffronto tra le loro meditazioni, a rilevarne concordanze (tante) e contrasti (che forse non ci sono). E parrebbe vengano a contrasto l'affermazione di Baudelaire che eccellenti disegnatori sono i coloristi («disegnano per istinto, quasi a loro insaputa»), con quella di Alain che il disegno non fa richiamo al colore e che la sua perfezione consiste nel non aver rapporto alcuno con la pittura - e invece si conciliano. I coloristi disegnano più autonomamente, più compiutamente, che quelli che Baudelaire chiama «disegnatori puri». Al disegno di un «disegnatore puro» spesso si sente che manca il colore; il disegno di un colorista non ne ha bisogno. E ne facciamo constatazione su questi di Guccione: in cui la linea esclude «la verità dei colori», al punto che quando il colore vi si posa viene come assorbito da quella che possiamo dire «la verità della linea». Ma lasciando questo approssimativo discorso sul disegno e sulla qualità di Guccione come disegnatore, è da dire che i disegni che qui si raccolgono hanno una storia, e per il fatto che una storia raccontano. Si inscrivono nel tema - siciliano, e si potrebbe anche dire brancatiano per le sottili analisi che ne troviamo nelle pagine di Brancati - dell'apprensione, dell'ansietà; e un particolare momento di apprensione e di ansietà raccontano. Il luogo che i

disegni svolgono, in cui il siciliano si svolge, è Parigi: una Parigi inconsueta, per un siciliano, una Parigi «diversa»: non meta di una verifica di miti, memorie e vagheggiamenti culturali (e sempre - per un siciliano, per un italiano - con qualche rifrazione erotica) per lunga tradizione coltivati, ma una Parigi estrema e angosciata meta «medicale», di efficienti cliniche e di prestigiosi guaritori, cui sempre più spesso oggi gli italiani ricorrono. E stare a Parigi per una persona cara gravemente ammalata, anche se la città altrimenti la si è conosciuta e altrimenti la si è amata, è come stare in qualsiasi altro luogo. La camera d'albergo, infatti, le cose che ci sono dentro, quel che si vede dalla finestra, un angolo di strada nella luce mattutina, l'ombra di sé nello specchio, il letto che ha accolto l'insonnia più che il sonno. Ossessivamente, e come se in ogni cosa l'oscura apprensione si addensasse. Quasi delle intermittenze all'immagine, sempre insorgente, dell'ammalata.

da Leonardo Sciascia, introduzione a Piero Guccione. *Diario parigino*, Busto Arsizio 1984 (ripubblicato anche in «Galleria», XL, 1, gennaio-aprile 1990, pp. 93-94).

### ***Su Eustachio Catalano***

(1985)

Ho conosciuto Eustachio Catalano negli ultimi anni della sua vita. Era un uomo sereno e silenzioso; e incontrandolo - come lo incontravo di solito - in occasione di mostre, o in certe serate di conversazione alla galleria “Arte al Borgo”, dava l'impressione che, pur attento a quel che vedeva e sentiva, pur partecipandone, restasse come assorto in un suo “altrove”, in un suo mondo quieto e distante; nel mondo, insomma, che da un certo punto in poi (forse da quando si era ritirato dall'insegnamento) era quello della sua pittura. Era passato attraverso tante esperienze - ma con misura, con discrezione, sempre restando ogni cosa da lui dipinta riconoscibile come sua, inserendosi sempre in una riconoscibile continuità e identità - ma negli ultimi anni a un “lasciatemi divertire” era approdato che direi francescano, ma senza ombra

o sospetto di quell'estetismo, di quel dannunzianesimo, di cui il francescanesimo in Italia si è avvolto nei primi decenni di questo secolo. Un francescanesimo di immediata comunicazione con la natura, piuttosto: ricreato in quel “buen retiro” che era per Eustachio Catalano la casa di fronte al mare dello Sperone, alle porte della città: tra il mare, appunto, e il giardino col suo piccolo zoo domestico. Gatti sonnolenti o indecifrabilmente pensosi, galline, tacchini, colombi, conigli; e barche. E quasi sempre in quadretti, in tele o cartoni di piccole, e a volte piccolissime, dimensioni. E dipinti con grande amore. Non è da me svolgere un discorso sulla pittura di Eustachio Catalano (che del resto, nell'introduzione a questo catalogo, con competenza e giustezza svolge Antonello Trombadori), farne la storia e darne una valutazione in sè e in rapporto alla pittura italiana dei suoi anni. Voglio soltanto rendere omaggio alla sua serietà e sincerità, alla sua libertà, alla sua serena, e forse anche felice, accettazione di tutte quelle difficoltà, remore e angustie che comporta l'essere pittore in Sicilia. Qualcuno ha detto che è di per sè una sventura essere poeta in Bulgaria: e alludeva alla ristretta conoscenza di quella lingua, all'ignoto prestigio culturale di quella nazione, alle minime possibilità di essere largamente conosciuto e tradotto. Qualcosa di simile è per un pittore di una certa qualità che per forza di circostanze o per libera scelta voglia restarsene in Sicilia. Ne hanno pagato il prezzo, tra l'Ottocento e il Novecento (e anche prima, come ora si va vedendo), alcuni pittori che meritano di essere inseriti nella storia dell'arte italiana. Ma della condizione di eccentricità, di isolamento, di angolazione, credo che Eustachio Catalano abbia avuto presto coscienza: e ne ha tratto ragione di libertà, di “divertimento”.

da Eustachio Catalano 1893-1975, catalogo della mostra, testi di A. Trombadori, F. Giunta, L. Sciascia, Palermo 1985, pp. 19-20.

## **Su Carla Horat**

### ***Gli alberi di Horat***

(1985)

Gli alberi di Carla Horat Albiero. E immediatamente – se appena si ha una certa dimestichezza con l’arte dell’incidere in acquaforte, con la sua storia – si pensa a Jean Frélaut, “peintre-graveur” che dai primi del secolo fin quasi ai nostri anni ha inciso alberi, alberi: senza monotonia, sempre inventandoli (e basti ricordare quel centinaio di acqueforti che adornano il *Monsieur de Lourdines* di Alphonse de Chateaubriant: una delle più belle “edizioni numerate” in cui ci si possa imbattere). Entrambi – Frélaut come Carla Horat – sembrano prediligere lo stesso tipo di albero: quello che, spoglio, ha rami dritti e sottili che fanno raggiera. È un albero che, per me siciliano, evoca il nord, i lunghi inverni, i cieli diafani, le nebbie. Ma tutte le incisioni di Frélaut sono “invernali”. E anche quelle di Carla Horat. E non si potrebbe forse andar oltre, dire che l’inverno è stagione congeniale all’arte incisoria, che – al di là dell’oggetto “invernale” che ritrae: ramo, albero, paesaggio – tout court “invernale”, connaturato all’inverno, all’assenza del colore, alla essenzialità delle linee, alla denudazione di ogni cosa che l’inverno opera, l’acquaforte è sempre? Ma dal generale al particolare, c’è modo di essere, nell’acquaforte, “invernali”; così come c’è inverno e inverno – diverso o diversamente modulato – per ogni artista, sicché l’inverno di Frélaut, a guardar bene, ha ben poco a che fare con l’inverno di Carla Horat. L’inverno di Frélaut è l’inverno contadino, l’inverno dell’immutabile e puntuale vicenda della natura, dell’ordine, dell’obbedienza del lavoro umano a un tale ordine, del consentire della natura all’uomo e dell’uomo alla natura; l’inverno di Carla Horat ha invece un che di definitivo, di pietrificato, di apocalittico. Non ci sono più “le opere e i giorni” della campagna, non c’è più la campagna; rami, tronchi e radici sono fossili memorie di forme non più distinte, come tornare al caos primigenio; forme che “somigliano”. E come i volti umani, in altre incisioni di Carla Horat, somigliano a radici, le radici suggeriscono antropologie e zoologie fantastiche, metamorfosi appena sbazzate e drammaticamente raggelate. Giustamente Antonello Trombadori, presentando una mostra di Carla Horat,

ha ricordato la distinzione che Bartolini faceva delle sue acqueforti: di “genere biondo” e di “genere nero”. Distinzione che atteneva allo stato d’animo e non al prevalere del nero sui fogli. Maestro del “genere nero” Bartolini considerava infatti Pietro Testa, incisore di acqueforti nitide ma misteriose. Come nitide e misteriose sono queste di Carla Horat.

da *Gli alberi di Horat*, in *Carla Albiero Horat*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1985 [il testo è stato ristampato in *Carla Horat. Attraversamenti 1978-1998*, catalogo della mostra (Accademia de San Carlo Ciudad de México y Instituto Italiano de Cultura, 27 agosto – 22 settembre 2001, Edizioni Guida, pp-138-139)

### ***Intervista a Giorgio De Chirico\****

(1985)

Nel 1975, per una mostra dei suoi quadri che si teneva alla galleria “La tavolozza”, Giorgio de Chirico è venuto a Palermo, forse per la prima volta, e vi ha soggiornato per quattro o cinque giorni. Sono state giornate piacevolissime. De Chirico se ne stava silenzioso, come assente: e ogni tanto interveniva con un giudizio tagliente, una battuta che pareva ingenua ed era invece micidiale. Sicchè, proprio all'ultimo giorno, mi venne l'idea di fargli un'intervista. Preparai scritte le domande, gliele diedi: e lui me le restituì poco dopo con brevi risposte, di nitida grafia. Erano risposte o sfuggenti o banali. Avrebbero dovuto essere banali, o addirittura sciocche, le domande: e de Chirico avrebbe risposto con affilata intelligenza. Non pubblicai, allora, l'intervista. Ma oggi, dopo dieci anni, mi pare che il suo sfuggire e il suo voler essere banale (e specialmente per quel che riguarda il suo rapporto col fratello) assumono un certo significato.

A pagina 26 della prima edizione di *Hermaphrodito*, libro che è peraltro dedicato a Lei, Alberto Savinio riporta una Sua poesia intitolata *Il signor*

---

\* Intervista di Sciascia a De Chirico [Le risposte di De Chirico sono in corsivo]

Govoni dorme (il signor Govoni è Corrado Govoni?), e aggiunge una profezia: de Chirico sarà uno dei maggiori pittori dell'epoca nostra. A secondare la profezia, spiega che Chirico, “cittadino di Firenze, ma anticamente oriundo dalla Sicilia”, deriva dal greco “araldo, annunziatore”. Ora la mia domanda è questa: Suo fratello ha rinunciato al nome de Chirico, assumendo quello di Savinio, in osservanza alla profezia, e cioè perché ci fosse un solo de Chirico araldo, annunziatore, o per evitare una certa confusione? Voglio dire: non crede che ci sia stata, da parte di Suo fratello, la volontà di non competere con Lei, e quindi qualcosa di simile al sacrificio? Io considero Alberto Savinio il massimo scrittore del novecento italiano ed anche, pur conoscendo poche cose sue, un pittore interessantissimo. Gli italiani conoscono poco lo scrittore; nè mai, credo, lo conosceranno bene: e per il fatto che è uno scrittore sempre pronto, in ogni suo libro, in ogni sua pagina, a respingere il lettore mediocre. Ma in quanto al pittore: non crede che gli si debba - poiché attraversiamo un momento favorevole alla pittura, per quanto torbidamente - una più ampia e giusta valutazione? E non potrebbe Lei cominciare a farci conoscere la storia di Savinio pittore, anche in rapporto alla Sua?

*La pittura di mio fratello Savinio non ha nulla a che vedere con la mia. Egli cominciò a dipingere verso il 1928-29, oltre ai quadri ha dipinto anche vari ritratti molto assomiglianti.*

Suo fratello parla delle origini siciliane della famiglia. Il cognome mi pare non esista più, in Sicilia. Ma effettivamente c'è stato, e anzi un de Chirico, Andrea precisamente, fu pittore nel secolo XVII, se non sbaglio: ci sono un paio di ritratti della famiglia Moncada nella chiesa catanese di Santa Maria del Gesù<sup>25</sup>. Ora queste lontane origini siciliane Lei in qualche modo le sente? La Sicilia esercita su di Lei un qualche richiamo, una qualche suggestione?

*Mi dispiace, ma non sento nessun richiamo della Sicilia, nè di altri Paesi.*

Le ho sentito dire ieri sera (non ricordo le parole precise, ma il concetto era questo) che si dà troppa importanza al luogo in cui si nasce, e non ne ha nessuna. “E se uno nasce su una nave in mezzo all'oceano?”, ha detto. Ma il nascere in nessun luogo non finisce col costituire un luogo? E poi: non crede che il Suo nascere in Grecia, con l'Italia alle spalle, significhino molto per la Sua pittura?

*Il fatto di essere io, italiano, nato in Grecia non ha nessun significato per me.*

In quello che fa, e anche in quanto personaggio, Lei sembra stare al disopra di ogni passione umana; e direi da sempre. Gli “altri” Le sono indifferenti o addirittura li disprezza? È gratuito intendere il Suo andare al di là del fisico come un disprezzo per l'umanità vivente? E nel Suo andare al di là del fisico Lei è mai capitato di incontrare Dio?

*Non ho mai capito se vado di là o di qua del fisico. Del resto per me non ha nessun interesse. Se la cosiddetta pittura metafisica ha suscitato dell'interesse io ho dipinto e dipingo, molti quadri fisici: ritratti, nudi, nature-morte, paesaggi.*

Ho visto una volta, a casa Sua, con quale attenzione Lei segue i caroselli pubblicitari della televisione; e mi è parso di capire che raramente rinuncia a vederli. La interessano come fatto di costume, La divertono effettivamente oppure sono quella specie di bagno nella stupidità di cui una persona intelligente, e più se molto intelligente, ha più o meno quotidianamente bisogno?

*Guardo la televisione, quando rimango a casa, ma non posso dire che vi siano cose molto interessanti. Alcuni anni fa i programmi erano molto migliori.*



Che cosa lo ha colpito, in questo primo incontro con la Sicilia? E di Palermo: l'arabo-normanno, il gotico-catalano, il barocco?

*Ma finora ho visto poco, perché sono alquanto stanco. In seguito vedrò di rispondere alla Sua domanda.*

Che cosa pensa del *Trionfo della morte* che è alla Galleria nazionale di Palazzo Abatellis? C'è, come Lei sa, un grossa questione aperta: se è stata dipinta da un catalano, da un borgognone, un italiano che potrebbe essere stato il Pisanello. L'ultima attribuzione lo dà a un pittore di Digione, Guglielmo Spicre, aiutato dal giovane Antonello. Lei che ne dice? E poi: non le pare che lo schema del Trionfo, e specialmente per il cavallo che ne è centro, sia stato adottato da Picasso per la famosa Guernica?

*Non è molto allegro. Non credo che Picasso sia stato influenzato dal "Trionfo della Morte" del palazzo Abatellis.*

da «Paginette», Intervista a De Chirico di Leonardo Sciascia, con un acquaforte di Bruno Caruso, Edizioni Arte Al Borgo, Palermo 1985.

### **Su Flavio Costantini**

(1985)

Le cose della memoria sono come l'oro incorruttibili. Le cose, dico, della memoria lontana, dell'infanzia: e più se sono state per anni nascoste e come sepolte e affiorano improvvisamente, provocate da un'immagine, da un suono, da un odore - e insomma da una sensazione. Ma è risaputo, se ne è fatto un gran parlare negli anni venti e trenta; e da noi, tardivamente, anche nei quaranta. Ecco, per esempio: gli anarchici. Il sapere che cosa sono, la loro dottrina, la loro storia, si era depositato e stratificato sulle impressioni e immaginazioni che, a sentire parlare di loro, si erano formate nella mia mente dai cinque ai dieci anni: quando, il fascismo già consolidato ed amato, degli anarchici si parlava con orrore e compatimento insieme, come

della più folle e inutilmente feroce opposizione ad un regime che aveva restituito onore ed ordine all'Italia e che tutti ci invidiavano. Ma forse per il suono della parola, che mi piaceva, e sicuramente per le circostanze in cui agivano, io non riuscivo a collegare l'anarchia, gli anarchici, all'idea di violenza, della morte. Non riuscivo a vedere la strage come una vera strage, l'assassino come un vero assassino. Mi pareva ci fosse, in quelle uccisioni di regnanti, in bombe fatte esplodere nei cortei e nelle feste, un che di finto, di teatrale: e ciò mi era alimentato dalle copertine della "Domenica del Corriere", sugli attentati anarchici che erano accaduti e che accadevano, e dalle tante cartoline che trovavo in cui era raffigurata la morte di re Umberto. Mi pareva che tutti stessero recitando una scena al modo di Giovanni Grasso (e il re Umberto poteva anche essere Giovanni Grasso truccato da Umberto): e che infine su questa scena si doveva essere chiuso il sipario e ognuno andato per i fatti propri, e anche il morto. Non mi pareva possibile che l'anarchico potesse, come un topo, smagliare i cordoni di guardie o carabinieri che vedevo compatte come un muro, sgusciare tra i cavalli, sfuggire alle lame dei corazzieri, se non per un accordo già stabilito, per uno scherzo concordato e preparato - e insomma per far finire la festa con una convenuta commozione generale da cui venisse fuori più alta e drammatica la regalità. Un po' più tardi ho ritrovato questa impressione di teatralità, di finzione, nel "Diavolo al Pontelungo" di Bacchelli: e precisamente dove i carabinieri in alta uniforme (così come si trovavano per la parata di quel giorno, che festivamente commemorava un episodio del '48) caricano gli anarchici che da Imola muovono a conquistare Bologna: "Per non perdere tempo, il capitano Simon Viollet, brillante ufficiale della Legione, aveva fatto salire in sella gli uomini in alta uniforme, in lucerna col pennacchio i soldati, in feluca lui, rossi neri ed azzurri, bianchi e oro, bellissima gente nella loro colorita divisa". Che sembra fatta apposta per diventar pittura, e pittura di Costantini (a parte il fatto che Costantini starebbe per quelli che il capitano Viollet chiama "scalzacani" e non per i carabinieri a cavallo che li caricano a piattonare). Ed ecco l'occasione, lo scatto per cui ho ritrovato nella memoria gli anarchici come li vedevo e ne fantasticavo nell'infanzia: la storia che ne va disegnando e colorando Flavio Costantini. E a darmene l'avvio è stato precisamente l'episodio dell'uccisione

di Carnot, dove il putno di vista che Costanini assume è assolutamente di memoria - non reale, non fisico. Il deamicisiano ometto che fugge è Caserio, l'uccisore; e l'omone che muore, circondato da torve maschere, è il presidente della Repubblica Francese, la vittima. Si sta recitando una scena, con attori piuttosto improbabili: e la macchina da presa non si sa dove e come sia stata collocata. E così in tutti gli episodi che finora Costantini ha figurato: un modo di ricordare, di "restituire"; forse anche un giudizio. Dopo gli anarchici, i conformisti. I conformisti del conformismo, i conformisti dell'anti conformismo. Coloro che nel finito e nell'indefinito somigliano a se stessi, che il tempo (l'eternità per Mallarmè) muta in se stessi; coloro che della vita fanno forma e vi si conformano. L'anarchico era rappresentato nel gesto micidiale, quello in cui si assommava la propria vita e la propria morte: piccolo, sparuto, commiserevole - in piccolezza sproporzionato all'avvenimento tragico che col suo gesto creava. Patetico sino a sfiorare il comico, irrompeva da intruso in quelli che Macchiavelli chiama i luoghi alti. I luoghi alti della tragedia: e la rigenerava, dopo qualche secolo di desuetudine. All'opposto lo scrittore, il conformista, il conforme a sè. Non il gesto, ma le cose, ma gli oggetti, ma i simboli della sua vita non vissuta, ma scritta (Pirandello: «La vita o la si vive o la si scrive»). Pochissime cose bastano alla sua identità, a volte una sola. Lo scarafaggio per Kafka. La conchiglia marina per Virginia Woolf. Il letto a due piazze e il ritratto di Alice Toklas per Gertrude Stein. Una rosa per Emily Dickinson. Altra, più falsa, da catalogo Sgaravatti, per Oscar Wilde. Uno scrittore, per Flavio Costantini, è propriamente un rebus. Un rebus, cioè, non nel senso figurato di individuo o discorso oscuro, di cosa o persona incomprensibile, ma nel senso di gioco enigmistico non difficoltosamente risolvibile. Rebus: ablativo plurale di res, dalle cose, per mezzo di cose; sorta di indovinello nel quale compaiono figure, oggetti, segni, lettere, note musicali, il cui accostamento propone un significato che deve essere decifrato. E di questi rebus di Costantini fanno parte anche i volti degli scrittori, di questi rebus - e in ciascuno - un che di dicretamente beffardo, oltre che di divertito: la vita che si fa beffa - pirandellianamente - della forma, di quella forma più di tutte indistruttibile che è la letteratura.

da *Flavio Costantini*, catalogo della mostra di Ferrara, Palazzo dei Diamanti, Padiglione d'Arte Contemporanea Parco Massari (22 giugno-28 luglio 1985), Ferrara 1985.

### **Su Beppe Bongi**

(1985)

È difficile estrarre una sintesi dalle impressioni che nel giro di un'ora, nella “mostra” delle cose di Beppe Bongi che Fortunato Grosso andava facendomi tirandole fuori, una ad una, da una grande borsa e riponendole a catasta - ma delicatamente, ma religiosamente - sono in me succedute. Fortunato Grosso è uomo generoso, e con punte di travolgente entusiasmo. I suoi grandi amiri credo siano i bei libri, in edizioni illustrate e numerate, e le xilografie: ma anche pitture e pittori lo accendono; e ne diventa missionario se all'artista di cui si innamora non è generalmente riconosciuto il giusto metodo o se la dimenticanza lo aduggia o se, come nel caso di Beppe Bongi, la morte lo ha colto prima che gli arrivasse, se non la grande fama, quel misurato successo che al suo lavoro spettava. E dico lavoro, parlando di Bongi, per modo di dire: si ha il senso, di fronte alle sue cose, che non abbia lavorato (in quel che la parola lavoro suppone di fatica e di travaglio), ma che sia andato per estri, per interessi a volte capricciosi ed effimeri e a volte meditati e duraturi; e insomma facendo cartiglio - divisa e avvertimento - del «lasciatemi divertire» di Palazzeschi. Anche quando, s'intende, il divertimento era amaro e sfiorava l'ossessione. Del resto, c'insegna il Tommaseo, «non ogni divertimento è sollievo» e «la diversione non può essere divertente punto»: il divertimento, insomma, dell'andare dove si vuole, del fare le diversioni che si vogliono e più precisamente, in Bongi, il tentare le sperimentazioni più nuove e il riandare alla tradizione più salda e autoctona. Un divertimento propriamente “divertevole” è stato senza dubbio per Bongi l'illustrare il Decameron. Si è affidato al gusto della lettura, alla “fiorentinità” rispecchiata con una certa ironia e a volte quasi parodistica; e alla propria bravura. Sicchè - è il caso di dire - ne ridon le carte: e non soltanto per la vivezza dei colori e l'acutezza del disegno. Ma le

paludi e il bestiario sono tutt'altra cosa: si ricongiungono a quell'essere libero di sue poesie che nel 1968, poco dopo la sua morte, Vallecchi pubblicò con l'affettuosa prefazione di Eugenio Montale. E qui è da dire come Bongi, nella sua vita, abbia più riscosso l'amicizia, la stima, l'apprezzamento di poeti e scrittori che di critici d'arte: forse per fortuiti incontri, da un lato; per la scarsa presenza pubblica delle sue cose, dall'altro. Ma questa casualità si può anche fare assurgere a casualità: nei suoi disegni, beninteso, pensando ai suoi incontri con Boccaccio, con Kafka; ma pensando alla costituzione, all'essenza del suo essere pittore. Sicchè quei sei disegni di Montale che scendono tra le sue poesie (intitolate, dalla prima, Amo l'estate: ma da accettare con precauzione questo titolo, in riferimento alla sua pittura: poichè un senso d'autunno, dell'”autunno che marcisce”, ne è la stagione profonda e dolente), quasi piccoli siparî, sono come l'emblema di uno scambio, di una mutuaione.

da *Scritti di Carlo Laurenzi et al. su Beppe Bongi*, presentazione di L. Sciascia, Catania 1985.

### **Su Aldo Pecoraino**

#### **Un esposizione di Aldo Pecoraino a Palermo**

##### ***Ecco un vero signore***

(1985)

Aldo Pecoraino è un sognore di 59 anni che a Palermo vive, come in disparte, una sua vita trasognata e crucciata. Dico, antiquatamente, che è signore perché davvero lo è: nel portamento, nel comportamento, nella discrezione, nel pudore. Dipinge da almeno 30 anni, ma nulla ha mai fatto per guadagnarsi attenzione, spazio, mercato. Non ha mai fatto, credo, una mostra personale al di là dello stretto di Messina; e per quelle che ha fatto a Palermo non ha mai sollecitato presentazioni e recensioni. Questa sua ultima, che si tiene alla Galleria «Arte al Borgo» (il Borgo è un quartiere popolare della vecchia città), è stata soltanto annunciata da un biglietto; e Pecoraino si è deciso a farla per esortazione degli amici, di controvolgia.

Perché amici ed estimatori non gli mancano; né gli mancano – anche se pochi e parsimoniosi – dei buoni e fedeli acquirenti, di quelli che sanno riconoscere la bellezza di un quadro e la qualità di un pittore senza l'ausilio dei critici e strombazzature della pubblicità, che a volte fanno un tutt'uno. È questo in effetti il cruccio più grande di Pecoraino: che più non si distingua, che più non si giudichi, che i buoni e i pessimi siano immersi nello stesso brodo di parole e di quattrini. Sicché al naturale disappunto di essere conosciuto ed apprezzato da pochi, e in un'area ristretta, unisce la preoccupazione del danno che gli arrecherebbe una più larga, ma inautentica e mercificante, notorietà. Un sentimento contraddittorio: e lo risolve continuando, e sempre meglio, a dipingere e soltanto aspettando da quel che dipinge, per quel che dipinge, che ci si accorga di lui. Zola, nella sua aspirazione all'Accademia, diceva: «Ogni tanto getto un libro dalla finestra: ad un certo punto si accorgeranno di non poter passare». Ma non se ne accorsero mai: ed erano tempi in questo senso un po' migliori di nostri. Pecoraino getta ogni giorno un quadro dalla finestra; ma, per continuare nella metafora, va a raccoglierlo subito per tenerlo in casa e per fare, a distanza di anni, rigorosamente trascogliendo, una qualche mostra. Il fatto è che il piacere di dipingere gli basta. E vorrebbe essere meglio e più largamente conosciuto, ma oltre al dipingere non è disposto a fare altro per ottenere notorietà e successo. Si potrebbe dire che disvuole quel che vorrebbe. Singolare personaggio. E singolare pittore. Pittore di alberi, di marine, di barche; ma anche di taglienti ritratti. Con tutti i latinucci dell'arte antica e moderna benfatti, bene assorbiti e bene celati. Sapiente, ma sa essere nativo (e per nulla naif, beninteso). Con giudizioso amore alla natura, anche se a volte sembra calarvisi febbrilmente. E si sente che è tra i pochi pittori di oggi che profondamente amano la pittura, fra i tanti che invece – principalmente per il fatto che non riescono a raggiungerla – se ne vendicano puntigliosamente contraddicendola e negandola, un pittore, insomma, coi cui quadri si può lungamente e gioiosamente convivere.

da “Il Corriere della Sera”, 20 novembre 1985, p. 15.

[l'articolo è riferito alla mostra del 1985 nella Galleria Arte al Borgo di Palermo]

**Su Federica Galli**

**Mostra di acqueforti di Federica Galli in una Galleria di Palermo**

***È tutta lombarda, anche nel sentimento***

(1985)

Questa mostra delle acqueforti di Federica Galli è la terza, mi pare, che a distanza di anni dall'una all'altra, la stessa galleria presenta. Una grande mostra riassuntiva: quel che immediatamente colpisce è la coerenza, la fedeltà di Federica Galli al suo mondo di alberi, acque e cascinali. Ispirazione e tecnica si sono nel tempo arricchite, ma di pari passo: sicchè il virtuosismo tecnico, cui è ormai arrivata, non sta a sé; e soltanto un occhio molto esercitato, quasi professionale, riesce a cogliere differenze e sviluppi della tecnica tra le prime acqueforti e le più recenti. E anche l'accrescimento delle dimensioni appartiene alla perizia tecnica ormai raggiunta, alla padronanza dei mezzi espressivi: ma in sincronia col crescere della passione per il paesaggio, col desiderio di coglierlo in più vaste vibrazioni. Con appassionata incompetenza seguo da anni l'attività di Federica Galli: da quando Antonino Uccello, che allora stava a Cantù, mi fece vedere alcune acqueforti. Successivamente, per una collanina di cui mi occupavo presso l'editore mio omonimo, a Caltanissetta, fu proprio Uccello a scrivere un saggio su Gli alberi di Federica Galli, con alcune riproduzioni e un acquaforte originale. Nel 1965, se non ricordo male. A me credo non sia capitato, prima d'ora, di scrivere qualcosa. E oggi la sollecitazione, più chedalla bella e interessante mostra della «Robinia», mi viene dal libro di Giuseppe e Francesco Frangi, Federica Galli e la pittura lombarda, pubblicato lo scorso anno. Vi si coglie attraverso minuziose dettagliazioni e ingegnosi raffronti quella che è l'evidente peculiarità della Galli: il suo essere lombarda non soltanto nell'oggetto, nella sua inesausta rappresentazione del paesaggio, ma nell'esserlo soggettivamente, nel sentimento, nella cultura. Evidente peculiarità, si è detto: ma mai con tanta acutezza, con tanti sottili e sorprendenti confronti, analizzata. È come se la Galli – che non sappiamo se abbia fatto in proprio della pittura – ricevesse

il crisma di peintre-graveur attraverso la tradizione pittorica lombarda: ma rivissuta per ascendenza di sentimento più che per ricerca volontaria. E verrebbe da fare tutto un discorso sul nord e sugli inverni come humus di questo mezzo espressivo, appartato ed esclusivo, che è l'acquaforte. Ma io non posso che limitarmi a suggerirlo.

da "Il Corriere della Sera", 11 dicembre 1985, p. 15.

### **Su Enzo Patti**

#### ***Odori***

(1985)

Mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà - le forme, i colori, la luce - sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori di memoria. I pittori "riflessivi". I pittori "speculativi". E Patti mi pare sia di questi, almeno a giudicare da questi suoi disegni che costruiscono quasi un sistema degli odori. Un sistema di conoscenza che va dalla realtà alla surrealtà, dal fisico al metafisico. Già nel dizionario italiano di Salvatore Battaglia la voce "odore", con le sue quindici accezioni e i tanti esempi dell'uso che di ciascuna si è fatto e si fa nella lingua italiana, costituisce un sistema. Ma estraendone l'esempio che ci pare il meno usuale e più suggestivo, conviene chiudere il dizionario - che Patti e Rebullà non hanno aperto - per darci a una più libera associazione di memorie letterarie che hanno a che fare con odori e nasi. L'esempio che più ci colpisce, tra i tanti che ne elenca il dizionario, è questo: "I cenciaiuoli nell'esercizio del loro commercio hanno un tatto finissimo, sentono l'odore della povertà". L'esempio è tratto da un giornale popolare dell'Ottocento; e quest'odore di povertà che si sente al tatto è d'inarrivabile ardimento letterario. Ma andando in estravaganza, quel che da questa prospettiva di odori tracciata da Patti ci viene subito incontro è il naso dell'assessore di collegio Platone Kovalev (e la parola prospettiva non cade a caso, spassandosela il naso dell'assessore lungo la famosa Prospettiva Nevskij dell'allora Pietroburgo, oggi Leningrado): un naso che



lascia la faccia cui appartiene e se ne va in giro per la città in uniforme di consigliere di Stato, rango più alto di quello di Kovalev. “Era in uniforme trapunta d'oro, col grande collo ritto; portava pantaloni di camoscio, e al fianco la spada. Dal cappello piumato si poteva concludere che apparteneva al rango dei consiglieri di Stato”: il naso, il Naso, il NASO (seguendo il crescendo tipografico che Savinio usa per il naso di un pittore nostro amico). Gli elementi diciamo realistici da cui parte e surrealisticamente si impenna il racconto di Gogol sono indubbiamente questi due: il fatto che il barbiere Ivan Jakovlevic, ogni volta che lo sbarbava, dall'assessore Kovalev si sentiva dire “le tue mani puzzano sempre”; e il fatto che, nel suo desiderio di far carriera, secondo una metafora di vasto corso, Kovalev non sapeva fare buon uso del proprio naso. Da ciò l'incoffessata (incoffessat anche a Gogol) tentazione del barbiere di tagliare netto il naso all'assessore; e la decisione del naso dell'assessore di andarsene per conto suo, promovendosi e vestendosi da consigliere di Stato. In effetti, siamo di fronte a due sogni che si intersecano: del barbiere, di mutilare del naso il cliente da cui due volte la settimana riceve offesa; dell'assessore, di “aver naso” - fiuto, accortezza, cortigianeria - per far carriera. Due sogni, è il caso di dire, che si “surrealizzano”. Ma quel che qui ed ora più ci importa del racconto di Gogol è la suggestione di questo naso in giro per Pietroburgo: un solo senso che surrealtà, nulla ci dica della realtà olfattiva della città attraverso il naso che vi si scarrozzava. Ma diciamo peccato per modo di dire: chè appunto in ciò sta la perfezione del racconto. Le mani del barbiere, secondo l'assessore Kovalev, puzzavano sempre: indizio certo della sua scarsa familiarità con l'acqua. Ma non sapeva, l'assessore, che il lavarsi nuoce all'aristocratico principio della conservazione e che “illustri esempi suffragano la nobiltà del non lavarsi”. E dice ancora Savinio: “Goethe era sudicissimo e affezionato al proprio sudiciume. Del pari Leopardi. (Già odo voci che protestano indignate, già vedo arrivare lettere piene di documentato sdegno; avverto questi non interpellati scemi che le loro lettere, le loro proteste morranno ai piedi della mia gelida indifferenza). Michelangiolo si toglieva gli stivali sì è no una volta al mese, e ogni volta veniva via anche qualche pezzetto di carne. Non parliamo del sudiciume di Gemitto, l'uomo che parlava con Dio. Dio del resto preferisce gli uomini sudici, e quando si dice che “Dio

riconoscerà i suoi”, si intende che Dio individuerà a fiuto coloro che non si lavano. Idrofilia e cristianesimo fanno a pugni”. Verissimo: tanto che nella nostra epoca, in cui tutti quasi quotidianamente ci facciamo fustigare dalle docce, di cristianesimo in giro poco se ne scorge. Nonchè meno cristianesimo, più copiosa è l'acqua che scorre sui nostri corpi, sui nostri indumenti e sulle nostre stoviglie, e meno di noi e intorno a noi si sentono gli odori - i cattivi odori, anche se, secondo i Santi Padri, graditi a Dio. Ciò non toglie che ai suoi più suoi Dio conceda, al punto della morte, che amanino profumo invece che lezzo: l'odore di santità, che alcuni dicono assomigli a quello delle viole, altri a quello delle rose. Ma per fermarci ancora un momento a Savinio, ecco la voce “olfatto” della sua Nuova Enciclopedia: “Mentre io scrivo, la sfera minore del mio orologio si avvicina al tocco, ma non così rapidamente come io vorrei, e attraverso la porta filtrano i promettenti odori della cucina. Tra poco questa promessa olfattiva diverrà realtà. Sono contento di non appartenere al popolo di Taprobane, l'isola che noi chiamiamo Ceylon, ove al dire di Megastene (l'uomo di fiducia che Seleuco Nicatore spedì al re Sandracotto nella sua capitale di Polibotra, e autore di una relazione di viaggio in India di cui non rimangono se non pochissimi frammenti in Arriano e in Strabone) vivevano degli uomini sprovvisti di bocca, che si nutrivano unicamente 'per odorato’”. Della mitica Taprobane meritava cittadinanza onoraria il conte Lorenzo Magalotti. In un'epoca in cui è da assumere ci si valesse poco (forse si può dire che l'idrofilia, i momenti di civiltà idrica, i momenti in cui l'umanità si dedica ai lavacri, alla pulizia dei corpi e ai piaceri dello stare in acqua, sono nella storia quelli in cui meno si pensa all'anima; momenti, dunque, essenzialmente laici: come quello napoleonico, che si ha l'impressione abbia popolato l'Europa di vasche da bagno), e forse era venuta in voga la ricerca di più gagliardi e gradevoli odori per contrastare quelli dei corpi, Magalotti fa degli odori un suo regno vaghissimo, aereo, felice. Un regno governato da una filosofia. Un regno descritto da una prosa che, appunto per adeguarsi a descriverlo, è tra le più duttili, tra le più sottili, tra le più prensili che la letteratura italianana conosca. Ma ci sono voluti un paio di secoli perché Magalotti godesse la considerazione, che gli spettava, di grande prosatore: oltre che quella di filosofo degli autori, di fondatore di una filosofia degli

odori. Probabilmente, come lui diceva, una prosa fabbricata sugli odori sembrava come fabbricata sul vento (“Chi fabbrica su l'odore, fabbrica sul vento”). Non per caso di Magalotti si è cominciato a parlare con grande interesse negli Anni Venti di questo secolo: quando la rivista *La Ronda* conferisce valore al Leopardi prosatore, al Leopardi dello Zibaldone - e quindi al Leopardi delle acute osservazioni sugli odori - e c'è, contemporaneamente, l'avvento di Proust. Non staremo, dopo l'antologia di Montano e i saggi di Cecchi, di Praz e di Falqui, a soffermarci sulle lettere di Magalotti intorno agli odori. Vogliamo soltanto segnalare - chè fa al caso nostro - la sua originalissima, sorprendente visualizzazione degli odori: “gli oggetti dell'odorato hanno così bene il punto, per così dire, della loro prospettiva, come quelli della vista”; “il muschio, e lo zibetto, e i gigli, e i tuberosi, e i caracalli, e tanti altri odoroni, sono tra gli odori quello che tra i colori il rosso, il giallo, il verde, il turchino”; “i nasi non vogliono essere da meno degli occhi”. E va più in là quando, parlando dell'odore di vainiglia, dice che in fondo a quell'odore trova “del ricamo, che non so dire se sia seta, oro o argento”. Naturalmente - punto obbligato, crocevia del moderno sentire (vi si dipartono anche le strade di Des Esseintes e di Swann, personaggi che con gli odori hanno molto a che fare) - si passa da Baudelaire. Montano dice che a Magalotti è da mettere vicino “il grande introduttore di esotismo e di odori nella poesia moderna, cioè Baudelaire”. Vicino, magari vicinissimo: ma quando già le aure che leggiadriamente, in barocco e rococò, recavano al Magalotti gli odori, si erano alquanto addensate e incupite, si erano fatte tempestose e lampeggianti. “Come lunghi echi che a distanza si fondono in una tenebrosa e profonda unità, vasta come la notte e come la luce, gli odori, i colori e i suoni si rispondono. Ci sono profumi freschi come le carni dei bambini, docili come il suono dell'oboe, verdi come i prati; e altri corrotti, ricchi e trionfanti, che hanno l'espansione delle cose infinite...”. E come a darne un esempio: “Quando, ad occhi chiusi, in una calda sera d'autunno, io respiro l'ardente odore del tuo seno, vedo dispiegarmisi rive felici, da un sole assiduo abbagliante... Dal tuo odore portato a più incantati climi, mi appare un porto fitto di vele...E intanto il profumo dei verdi tamarindi, che circola nell'aria e mi assale le narici, nel mio cuore si mesce al canto dei marinai”. Un odore si è tramutato

in visione, alla visione si è aggiunto altro odore, gli odori e le visioni si sono intrise di canto. Da questi disegni, da questo sistema degli odori, si può muovere un lungo discorso. O vi si può “sistemare” a fronte un'antologia, di cui in effetti abbiamo suggerito qualche punto essenziale. E l'ultimo, a chiudere, resterebbe sicuramente la pagina dell'olor de la muerte, in Per chi suona la campana: “Nella sua ultima stagione Ignacio Sanchez Mejias mandava un così forte odore di morte..”. Ignacio Sanchez: quello del Llanto di Federico Garcia Lorca.

da E. Patti, E. Rebullà, *Odori*, con una nota di L. Sciascia, Siracusa 1985, pp. 5-9.

### **Su Giuseppe Modica**

#### **Palermo: le «visioni» di Giuseppe Modica**

#### ***E dal mare spuntò una fortezza araba***

(1986)

È curioso che la mostra di un pittore di oggi – di un pittore ben lontano dal ricordare e celebrare fatti storici, di una fantasia, piuttosto, che attinge al surreale – faccia affiorare alla memoria, a prima impressione, le parole di uno storico, sia pure di uno storico «visionario» come Michele Amari. Certo vi ha parte – in questa suggestione, in questo richiamo – il sapere che Giuseppe Modica è nato a Mazara del Vallo trentadue anni fa e che a Mazara ha passato i primi vent'anni della sua vita, migrando poi a Firenze; ma è soprattutto dai suoi quadri che immediatamente insorgono certi «attacchi» di Michele Amari, della sua Storia dei Musulmani in Sicilia: poiché l'assenza di queste fantasie, di queste rappresentazioni, si può dire risieda in quel che Vittorini, appunto della Storia dei Musulmani di Amari, diceva: «Sembra che abbia avuto per punto di partenza, da come è scritta, una seduzione del cuore, qualche favolosa idea che l'Amari fanciullo si formò del mondo arabo, tra letture di vecchi libri e ricordi locali». E i ricordi, favoleggiati, trasognati, debbono essere di tenace persistenza a Mazara: primo luogo della conquista musulmana dell'isola e che si può

anche dire l'ultimo della resistenza a Federico II. Nelle fantasie di Modica, enormi pietre squadrate emergono dal mare di Mazara a formare fantasmagoriche cale, rifugi non rassicuranti: tutte non si sa se disegnate dalla corrosione dell'acqua o se dall'acqua cancellate – e ne resta appena qualche traccia – dei rilievi, delle figure e decorazioni che in tempi immemorabili recavano. Alcune sono sovrastate dalle cupole rosse di San Giovanni degli Eremiti, altre da presentimenti di giardini, di agrumenti. I tempi slittano, si intersecano, trovano rispondenze, trasparenze, fusioni. In uno stesso quadro, la luce dà l'illusione di mutare, di star mutando: e che ne ricevano la vicenda i colori, le forme. Grande sensibilità, grande perizia. Ce ne assicura anche il pittore Bruno Caruso, che lo presenta nel catalogo di questa mostra.

da “Il Corriere della Sera”, rubrica “Cultura arte” V, 26 febbraio 1986.

### **Su Gaetano Tranchino**

#### ***Tranchino: la memoria e il destino***

(1986)

Nato a Siracusa nel 1938, Gaetano Tranchino a Siracusa vive senza inquietudini che non siano quelle della ricerca, dell'approfondimento e perfezionamento dell'arte sua: sereno, appagato, senza alcuna ansietà ed affanno ad inseguire la notorietà, il successo. Raramente si allontana dalla sua città: in occasione di qualche sua mostra in Italia e all'estero – o di mostre altrui, ma di pittori che sommamente lo interessano. Stranamente, stante l'imponente ciarlataneria che nel campo dell'arte (si dice per dire, arte: poiché frequente ne è la negazione) trova spazio Tranchino è riuscito a guadagnarsi il suo con mostre, a distanza di qualche anno tra l'una e l'altra, in prestigiose gallerie; e riscuotendo l'attenzione dei critici più avvertiti e perciò meno legati a tendenze più o meno inautentiche, più o meno mistificatorie. Non gli è mancata, peraltro, l'attenzione di scrittori non addetti ai lavori di critica d'arte: e particolarmente è da segnalare la presentazione che Vincenzo Consolo ha fatto per la mostra di qualche anno

fa alla milanese Galleria 32. Ora, in una mostra promossa dall'Assessorato regionale ai Beni culturali, nel palermitano palazzo dello Steri, si dispiega in antologia il lavoro che in più di vent'anni Tranchino ha portato avanti: ed è una mostra che ci voleva, a dissolvere qualche equivoco che dalle mostre particolari poteva insorgere: e principalmente quello della naiveté che facilmente, corrvamente, gli si poteva etichettare. Tranchino non è per nulla naïf, se non – come dire ? - nel pudore di mostrarsi «colto», nell'immersione ed emersione delle sue «citazioni» in un'aura di lontana memoria, di una memoria che quasi si oserebbe dire immemoriale. Ben altro che naïf, se guardando le sue pitture si può se mai far qualche richiamo a De Chirico, a Savinio, a Giuseppe Viviani. Ma più puntuali e sollecitanti vengono i richiami letterari. A Borges che – come si vede dal catalogo – in questi ultimi anni è stato per Tranchino congeniale nutrimento: come lo scrittore che la sua pittura in un certo senso attendeva. E a Conrad, che giustamente Antonello Trombadori ricorda nel discorso introduttivo al catalogo. E non è che faccia pensare a Conrad la presenza, nei quadri di Tranchino, del mare, delle navi che sembrano emergere dal fondo marino cariche di escrescenze e incrostazioni. Dei marinai confitti nell'immemore stupore. É piuttosto, a far pensare a Conrad, la presenza di un destino, del destino.

da “Il Corriere della Sera”, 2 luglio 1986, p. 17.

**Su Andrea Vizzini**

***Dal caos all'ordine***

(1986)

Quasi mezzo secolo addietro (di tanto ormai la mia memoria è prensile), per un almanacco dedicato alle arti figurative e agli artisti al momento noti o di promessa, Vitaliano Brancati scriveva una pagina in cui - mi pare di ricordare - in effetti declinando l'invito a scrivere di pittura, formulava una specie di paradosso che poneva la difficoltà dei siciliani a far pittura, e la sua a parlarne, nella "troppa luce" di cui l'isola avvampava e abbagliava. Paradosso non privo di verità, anche se proprio allora Renato Guttuso cominciava ad affrontare quella "troppa luce" (come già, più dimessamente nell'oggetto, l'aveva affrontata un Francesco Lojacono). Questo paradosso, nella verità che contiene, mi assale guardando i quadri di Andrea Vizzini (ma anche, oggi, di altri pittori siciliani): che sembrano appunto nascere da una fuga dalla "troppa luce", con precauzione di schemi, di attenuazioni. Una pittura che sembra aspirare al nord, agli inverni, ai cieli miti e diafani. Una pittura intima, da studio (mi è difficile immaginare Vizzini che porti cavalletto e tela all'aperto, a dipingere en plein air), di luce filtrata, ammorbidita, che renda sicuro ogni oggetto. Una pittura che si potrebbe anche dire, nei motivi cui si ispira, da biblioteca: borgesianamente; una pittura che rivive, miticamente assumendola, la storia della pittura, in cui il talento dell'occhio e della mano, la capacità mimetica, si intridono di una specie di delirio - ma quieto, ma appagato - a restituire, in sintesi mitiche appunto, la storia della pittura. Da Grotte dove è nato, da Caltanissetta dove ha passato la prima giovinezza (luoghi che, nei lunghi inverni, contraddicono la Sicilia della "troppa luce"), Vizzini non casualmente è approdato a Venezia, a stabilirvisi. E sarà magari perché poco di pittura mi intendo: ma ho invincibile impressione che il pittore che più nel modo di dipingere lo attragga sia il Canaletto. Nitido, vetrino. E viene da pensare alla dualità nord/sud (surrogazione di quella della vita e della forma nell'opera di Pirandello) che Tilgher formulava a sciogliervi il senso dell'opera di Rosso di San Secondo: il nord come ordine, come forma; il sud come caos, come vita. E anche nella vita di Rosso, nel suo sentirla ed evaderne, gli anni di

Caltanissetta - città in cui è presentimento del nord al tempo stesso che lo nega - essenzialmente contarono. Dal caos Vizzini è approdato all'ordine: ma non senza memoria del caos.

(Racalmuto, estate 1986)

da Klaus Honnef, *Arte come Arte, Andrea Vizzini 1978-1998*, Venezia, Ravagnan, 1998, pp. 7-8

### **Su Gaetano Tranchino**

#### ***Mito e memoria***

(1987)

Seguo il lavoro di Tranchino da più di vent'anni: da quando, non so più sul quale giornale e per qual mostra, ho visto la riproduzione di un suo quadro e, capitando a Siracusa, in compagnia di Dominique Fernandez, che allora passava le estati in una casetta sul mare di Pachino, sono andato nel suo studio.

Lavoro, dico, per improprio – in questo caso – modo di dire: Tranchino, stendhalianamente e savinianamente, non lavora (e ricordo una memorabile pagina di Savinio, di introduzione a una cartelle di litografie di Fabrizio Clerici), *si diletta*: dipinge cioè con diletto, con piacere, come in una prolungata vacanza – tanto prolungata -, continua ed intensa da assorbire interamente la sua vita. E forse appunto da ciò nasce l'attenzione, il sodalizio, l'amicizia che ci lega: dal reciproco riconoscerci *dilettanti*, proprio nel senso di cui discorreva Savinio per Clerici. E non che il dilettersi escluda i «latinucci», la ricerca, l'inquietudine, il travaglio, il guardarsi dentro a volte con sgomento e il guardar fuori con prensile attenzione e a volte avidamente: ma in una sfera, sempre, di «divertimento», di gioco esistenziale. Un gioco in cui ha gran parte la memoria, il suo trasmutarsi o mutarsi in mito, favola: ad avvertimento del presente; del destino, anche: e così trascorrendo le immagini, le metafore, gli emblemi da Omero a Conrad, con alquante postille borgesiane.



Nato a Siracusa nel 1938, Tranchino non se ne è mai allontanato se non per periodi brevissimi, a presenziare a mostre proprie o per vedere quelle di altri pittori a lui congeniali, in Italia e fuori. Il suo più lungo soggiorno creso sia stato a Parigi, per apprendervi la tecnica dell'acquaforte, mezzo di espressione che sempre più l'attrae (ed è pure da notare, in questi ultimi anni, un suo più intenso disegnare, una più forte carica di disegno nella sua pittura).

Otto Weininger diceva che a Siracusa si può nascere o morire, non vivere. Pensava, forse, a Platen che è andato a morirvi. Ma Tranchino non solo serenamente vi vive, ma ne rivive i miti lontani (che a volte appaiono come «citazioni» di De Chirico, di Savinio) e quelli dell'infanzia: tra il mare e la campagna, nei dissepoliti splendori di una civiltà impareggiabile.

da *Tranchino*, catalogo della mostra, Galleria "La Tavolozza", 113, Maggio-Giugno 1987.

### **Su Duilio Cambellotti**

#### ***Invenzione di una prefettura***

(1987)

Una sera di settembre del 1904 un commesso viaggiatore entrava in una farmacia di Pachino, afflitto da "un dannato mal di capo" e in cerca di un calmante. Non è certo che fosse un commesso viaggiatore: come di ogni fatto raccolto dalla tradizione orale, l'identità professionale dell'uomo che cercava un calmante è dubbia. Sicuramente era un forestiero, e veniva da Siracusa dove, alla stazione, aveva fatto un acquisto per cui memorabile diventava il suo arrivo a Pachino e il suo ingresso in quella farmacia: il libro terzo delle *Laudi* di Gabriele D'Annunzio, *Alcyone*. Libro acquistato senza scelta, nulla sapendo di D'Annunzio, della sua vita, della sua poesia, della sua fama: un libro che gli conciliasse un'ora di sonno in treno, tra Siracusa e Pachino, e poi una nottata di sonno nell'ingrata locanda. Infatti, tentando di leggerlo, in treno si era puntualmente addormentato: ma poiché il libro gli era caduto dalle mani, un signore che gli stava seduto dirimpetto lo svegliò,

raccolse il libro, glielo porse con l'ammonizione: "Questo è il più grande poeta del mondo!". Forse per verificare l'affermazione, il commesso viaggiatore (o attore dialettale o soldato che fosse, secondo l'incerta tradizione) si era portato dietro il libro, andando in farmacia.

Come in ogni paese, la farmacia faceva da circolo: suonatori di chitarre e mandolini e strenui conversatori l'affollavano. Nessuno di loro sapeva di D'Annunzio, ma appena il commesso, aperto a caso il libro, cominciò a leggere una poesia (mentre leggeva domandandosi: "Che siano delle fesserie?"), si fece attento silenzio. D'Annunzio era il poeta che aspettavano, l'arrivo del commesso viaggiatore col libro di *Alcyone* era un'epifania. Con D'Annunzio, in quella farmacia – così come in ogni luogo d'Italia in cui ci fossero farmacisti, avvocati e studenti: tanto per nominare alcune delle categorie di lettori che si assommavano nelle migliaia che la casa editrice Treves dichiarava sui frontespizi delle opere di D'Annunzio – entrava non solo il poeta "più, più, più" che dopo Leopardi si desiderava, di più risonante e rara e altera parola, ma anche la guerra di Libia, la guerra mondiale, il fascismo. Partendo da quella sera di settembre nella farmacia di Pachino, Vitaliano Brancati racconta la Singolare avventura di Francesco Maria: la provinciale avventura del dannunzianesimo; detta "singolare" ma apparteneva a una collettività generazionale, di condizione appena benestante e con possibilità di accesso al mondo dei libri, che dall'adolescente del 1904 va all'adolescente del 1922. Due generazioni, anagraficamente considerandole: ma sembrano, per intendimenti, vagheggiamenti e deliri, confluire in una che si accende di entusiasmo per la conquista libica, chiede ed ottiene l'intervento nella guerra del '14-18, promuove e consolida il fascismo tra il 1919 e il 1936. Una generazione olocausta, per dirla dannunzianamente: almeno nei suoi migliori, stando alla credenza – di D'Annunzio come di Hemingway – che nelle guerre muoiono i migliori. Ma qui ed ora, pur sollecitandoci a considerazioni ed analisi più vaste, il racconto di Brancati ci interessa, per così dire, nel suo meccanismo: nella meccanica dell'epifania dannunziana da cui, "come scintilla gran fiamma seconda", per precisa e perfetta conduzione si propaga ed afferma il fascismo.

Come il dannunzianesimo a Pachino – da cui verrà indubbiamente il fascismo di quei chitarristi e mandolinisti e conversatori da farmacia, fino allo stesso Brancati, nato a Pachino e presumibilmente nutrito nei suoi giovanissimi anni da succhi intellettuali dello zio farmacista – attraverso D'Annunzio, il D'Annunzio dell'impresa fiumana più che quello dell'*Alcyone*, il fascismo arriva a Ragusa: e portato da una sola persona, un giovanissimo che era scappato di casa per seguire D'Annunzio a Fiume e ne tornava con *in pectore* la parola d'ordine del combattimento non domato, dell'arditismo, dell'avversione al socialismo rinunciatario, all'imbelle democrazia borghese e massonica. Quella che possiamo dire “la singolare avventura” di Totò Giurato muove per un ventennio la storia di una vasta e popolosa zona della Sicilia orientale.

Totò Giurato era scappato di casa per raggiungere D'Annunzio a Fiume e, tra i “lupi” di Randaccio, era, per battesimo del Comandante, “il lupetto”. Aveva diciassette anni quando, nel novembre del 1919, fondò a Ragusa il primo Fascio di Combattimento – primo anche in tutta la Sicilia. Gli era compagno Totò Battaglia, che non era stato con D'Annunzio a Fiume ma un battesimo dannunziano, anche se in cerimonia collettiva, lo aveva avuto da quel discorso alle reclute del '99, la giovanissima classe che era stata chiamata ad arginare la disfatta di Caporetto. Entrambi adoravano ed esaltavano, è superfluo dirlo, D'Annunzio; ma amavano anche Rapisardi, che essendo stato salutato da Victor Hugo come “precursore” e da Garibaldi come guida (“all'avanguardia del progresso, noi vi seguiremo”), qualche sospetto alla borghesia locale lo dava. Di socialismo, si capisce: che peraltro, in quella zona, sotto le bandiere rosse dilagava; ma non era del tutto certo che non ce ne fosse anche sotto le bandiere tricolori e i neri gagliardetti che i fascisti agitavano. Infatti, “bolscevichi sotto la bandiera italiana” erano considerati il Giurato e il Battaglia. Ed è certo che intorno a loro, nel novembre del '19, non c'erano che ragazzi di uguale fervore dannunziano e rapisardiano. Ma, sia pure tra i giovanissimi, il movimento cresceva: l'11 giugno del '20 si inaugurava festosamente a Ragusa Ibla il primo Fascio di Sicilia, segretario politico “il giovane e ardito legionario fiumano Totò Giurato”; il 13 aprile del '21 anche Ragusa Superiore (allora comune autonomo) inaugurava il suo Fascio di Combattimento; e nella

primavera del '22, presente Achille Starace, a Ragusa Ibla si radunavano tutte le squadre d'azione del fascismo siciliano: che non saranno state, nei singoli capoluoghi e paesi, granchè consistenti, ma radunate nella piazza di Ragusa Ibla una certa impressione, di timore, di partita che si avviava ad esser persa, ai socialisti della zona, pur agguerriti, dovette farla. Per l'occasione, Mussolini telegrafò: “Giunga mio fraterno saluto adunata suprema Camicie Nere Sicilia, avanguardia della riscossa Meridionale. Tutte le strade conducono a Roma”.

Il 17 agosto del '22 è il trionfo: Ragusa vara il primo consiglio comunale fascista dell'isola. Con la connivenza di presidenti del seggio, scrutinatori e forze di polizia, avevano votato – in luogo di coloro che, temendo di essere manganellati e purgati con olio di ricino, non si erano presentati alle urne – tutti quei giovani fascisti che ancora diritto al voto non avevano. Ma questo successo non valeva poi tanto a dar sicurezza ai proprietari terrieri, agli industriali del caciocavallo, ai soci del circolo dei “galantuomini” che magari, alcuni, non avevano più nulla da conservare, ma conservatori “intus et in cute” si mantenevano. Ci voleva, nel fascismo ragusano, al vertice, uno di loro.

Già in politica – forse nazionalista di Federzoni, forse dentro uno di quei partiti democratici di varia denominazione che con affettuosa attenzione, il piede pronto ad entrarvi, guardando il nascente fascismo – Filippo Pennavaria detto Pippo, ex combattente, di ben fondata benestanza e con nobiliari ascendenti, equilibrato, accorto, di notevoli capacità mediatiche e organizzative, entrò nel partito fascista alla “seconda ora”, e a quanto pare dopo la Marcia su Roma: ma fu considerato della “prima ora” anche ufficialmente. Pare che i giovani fondatori del fascismo ibleo avessero festeggiato il suo ingresso con l'offrirgli un falso: un documento che certificava la sua iscrizione al partito tra i primi, nel 1919. generosità di cui ebbero da pentirsi subito dopo, se già nel 1923 Totò Giurato e Totò Battaglia pubblicavano un libro che si apriva sì con la fotografia di Pennavaria, ma evidente vi è l'intenzione di relegarlo in secondo piano. Operazione condotta più col tacere che col dire: ma ormai tardiva e di controproducenti effetti. Credevano forse, i due giovani, che il prender campo di Pennavaria e la loro progressiva emarginazione fosse un'anomalia

locale, dovuta al combinarsi del saper fare e dell'astuzia del Pennavaria con la manchevole e disordinata conoscenza dei fatti periferici da parte degli organi centrali del partito; ed era invece quel che in tutta Italia stava accadendo: a consolidarsi nel potere, il fascismo tendeva ora alla conquista dei notabili conservatori, moderati, cattolici, e perciò faceva in modo di liberarsi delle frange repubblicane, bolscevizzanti e anarcoidi che dentro inquietavano e fuori allarmavano. E il libro – *Tre anni di battaglie fasciste (novembre 1919-dicembre 1922)* – forse accelerò quel processo di emarginazione che i due fondatori avevano cominciato a subire. Scriverà più tardi Maccari: “Se per i puri / son tempi duri / pei Puricelli / son tempi belli” (Puricelli, per chi avesse dimenticato, era un grosso imprenditore di opere pubbliche). Ma mentre il *refoulement* dei “puri” altrove avveniva lasciando loro l'illusione di far fronda (che è appunto il caso di Maccari), in Sicilia “il cambiar tutto per non cambiar nulla” - linea costante della storia italiana intravista da Manzoni, certificata da De Roberto, celebrata da Lampedusa – ha sempre avuto applicazioni più evidenti, più immediate, più dirette. Sicchè Totò Giurato emigrò nelle Americhe e Totò Battaglia si diede all'onesto e modesto lavoro; mentre Filippo Pennavaria continuò la sua ascesa, agevolata dal fatto che durante la *affaire* Matteotti fu tra i fedelissimi a Mussolini, il che Mussolini gradì e non dimenticò. Dimenticati furono invece, nel libro di Vittorio Casaccio *Frammenti di azione fascista in terra iblea* pubblicato nel 1935, i due fondatori: “Sorse il primo Fascio a Ragusa Ibla nel novembre del '19, vivendo nei primi tempi una vita grama e stentata. L'11 giugno 1920 si costituì ufficialmente la sezione. Il verbale che consacra la costituzione fu rimesso al Comitato Centrale dei Fasci ed è il documento inoppugnabile che sta a dimostrare la primogenitura in Sicilia del Fascismo ibleo, riaffermata a distanza di undici anni dallo storico telegramma del Duce: *Fascismo ibleo fu primo a sorgere nella generosa terra di Sicilia. Questo gli impone particolari doveri...* Un giovane guidava il movimento di redenzione della provincia: Filippo Pennavaria. Era uscito dal travaglio della guerra con i segni del valore sul petto, colle stigmate sul volto del sacrificio della trincea e della prigionia, colle carni martoriate dal piombo nemico: era il migliore di noi tutti ed aveva la tempra del lottatore e del capitano. Sotto la sua guida i fascisti ed i combattenti passano dalle

azioni saltuarie a quelle di risultato politico. Tra il marzo e l'aprile del '21 si assaltano e si distruggono i circoli e le leghe dei rossi ed in diversi comuni si costringono alle dimissioni le amministrazioni comunali socialiste, mentre nuove sezioni di Fascio si creano a Spaccaforno, a Pozzallo e in centri minori". E Pennavaria avrà magari rimpianto, negli anni in cui un tal merito contava, di non aver partecipato alla distruzione di circoli socialisti e alle violenze contro i consigli comunali; ma il non aver partecipato, il non esserci stato, apparve forse, più tardi, merito di segno opposto se, caduto il fascismo, candidato al Parlamento nelle liste del Partito monarchico, fu eletto con vasto consenso. "Fascista all'acqua di rose", si usò allora dire a distinguere i tiepidi dai facinorosi, quelli che avevano protetto da quelli che avevano perseguitato, quelli che si erano adoperati al bene generale, per come si poteva e potevano, da quelli che invece avevano perseguito il proprio. "Fascista all'acqua di rose", dunque, il Pennavaria: per come l'Italia sempre in acqua di rose si è confortevolmente bagnata. Del resto, al momento che gli serviva, ecco la testimonianza dello storico locale a certificare che c'era stato: del che possiamo non meravigliarci, poiché la piccola e la grande storia, per imposizione o per adulazione, di testimonianze simili abbondano; e specialmente sotto le tirannie.

Casaccio parla della provincia di Ragusa; ma allora, negli anni in cui il fascismo sorgeva e si affermava, una provincia di Ragusa non esisteva: il territorio era parte della provincia di Siracusa. Ragusa non era nemmeno stata sottointendenza nel regno borbonico né sottoprefettura in quello sabauda. Impicciolita dalla divisione in Ragusa Ibla e Ragusa Superiore, abituata a considerarsi dentro la contea di Modica e a considerare Modica come antico capoluogo, non avrebbe mai osato sperare di essere eletta a capoluogo di una provincia ritagliata da quella di Siracusa, a sede della prefettura e – conseguentemente – di diocesi. A parte gli altri vantaggi che ne derivavano in fatto di uffici giudiziari e fiscali, comandi militari e scuole. In Italia, le prefetture rappresentazioni letterarie degne di nota non hanno mai avuto (a parte quella, efficacissima, ma da un punto di vista interno e per nulla burocratico, casalingo anzi, dell'*Ultima provincia* di Luisa Adorno); e del resto nemmeno altre istituzioni hanno avuto dalla letteratura attenzioni che si possano dire memorabili (grande eccezione la questura

romana nel Pasticciaccio di Gadda). Chi vuol farsi un'idea del ruolo e dell'importanza delle prefetture nella storia d'Italia, dal 1860 all'avvento della Repubblica, deve ricorrere ai libri di storia e memorialistici o, per trovarne rappresentazioni più efficaci e rassomiglianti, alla letteratura francese del secolo scorso: rassomiglianze che vengon fuori dall'ordinamento amministrativo dello Stato italiano, a quasi esatta ripetizione di quello francese. Somiglia molto, per esempio, a una prefettura italiana degli anni giolittiani – una prefettura periferica, di un non popoloso e apparentemente quieto capoluogo – quella che si può dire al centro della prima parte dell'*Historie contemporaine* di Anatole France; dove si vede che l'importanza delle prefetture non risiedeva soltanto nei poteri che la legge loro assegnava, nei poteri loro demandati – per così dire – alla luce del sole: avevano poteri occulti, compiti tacitamente assegnati, responsabilità segrete. Un prefetto che spingesse troppo oltre il proprio zelo nell'appoggio al partito del governo, se scoperto e denunciato poteva anche passare qualche guaio, il governo lavandosene le mani e lasciandolo solo a risponderne; ma i guai li passava sicuramente – trasferimento a squallide sedi e remore di carriera – se al partito governativo non devolveva il suo zelo più sagace. E poiché si è detto degli anni giolittiani, ecco una pagina abbastanza sintetica e netta sugli intendimenti, i programmi e l'azione dei governi giolittiani nel meridione: “Il Mezzogiorno era ridotto a un mercato di vendita semicoloniale, a una fonte di risparmi e di imposte ed era tenuto 'disciplinato' con due serie di misure: misure di repressione spietata di ogni movimento di massa con gli eccidi periodici di contadini (nella commemorazione di Giolitti, scritta da Spectator – Missiroli – nella *Nuova Antologia*, si fa le meraviglie perché Giolitti si sia sempre strenuamente opposto a ogni diffusione del socialismo e del sindacalismo nel Mezzogiorno, mentre la cosa è naturale e ovvia, poiché un protezionismo operaio – riformismo, cooperative, lavori pubblici – è solo possibile se parziale; cioè ogni privilegio presuppone dei sacrificati e spogliati); misure poliziesche-politiche: favori personali al ceto degli 'intellettuali' o paglietta, sotto forma di impieghi nelle pubbliche amministrazioni, di permesso di saccheggio impunito delle amministrazioni locali, di una legislazione ecclesiastica applicata meno rigidamente che altrove, lasciando al clero la disponibilità di patrimoni notevoli ecc., cioè

incorporamento a 'titolo personale' degli elementi più attivi meridionali nel personale dirigente statale, con particolari privilegi 'giudiziari', burocratici ecc.

Così lo stato sociale che avrebbe potuto organizzare l'endemico malcontento meridionale diventava invece uno strumento della politica normale e le sue manifestazioni, esprimendosi solo in modo caotico e tumultuario, venivano presentate come 'sfera di polizia' giudiziaria. In realtà a questa forma di corruzione aderivano sia pure passivamente e indirettamente uomini come il Croce e il Fortunato..." (Antonio Gramsci, *Quaderni dal carcere*). "Corruzione" è la parola più esatta: e quasi interamente passava attraverso le prefetture, fossero operazioni di repressione o di elargizione, a impoverire le regioni meridionali o ad avvantaggiare le settentrionali. Anche se, ovviamente, di quella delle prefetture del settentrione.

Ma una siffatta tradizione al regime fascista non bastava, non lo assicurava del tutto riguardo alla funzione "politica" dei prefetti: sicchè, come in ogni comune, a fronte del podestà – e in effetti con più potere – c'era il segretario politico del partito fascista, a fronte del prefetto, nei capoluoghi, c'era il segretario federale. Paradossalmente, il prefetto veniva così restituito alle sue legittime funzioni amministrative, perdendo di autorità ma alleggerendosi di illegittime responsabilità: e soprattutto per il fatto che non c'erano più elezioni dei cui esiti, al tempo di Giolitti, era considerato abile artefice o carente responsabile. Le prefetture, insomma, di fatto si avviavano a quella esautorazione di potere e a quella funzione puramente decorativa, di sopravvivenza, cui oggi, per il moltiplicarsi di organismi elettivi nella pubblica amministrazione, sono effettivamente ridotte. Ma per una piccola città meridionale, l'essere sede di prefettura, e cioè capoluogo di una provincia, era e resta un fatto di grande importanza. E figuriamoci nell'esservi promossa dall'oggi al domani, insperatamente. Una grazia ricevuta, una festa. E tanto più se un tale beneficio – arrivando appunto gratuitamente, senza ragioni "storiche" e anzi volendole ignorare – deludeva l'aspettativa di piccole città vicine che ritenevano di avere più requisiti e più diritto. Il "blasone" di un comune siciliano, ci insegna uno studioso di tradizioni popolari, consiste in quel che di denigratorio può raccogliere ed esibire nei riguardi dei comuni vicini: storielle, "mimi", proverbi che degli



abitanti dei paesi limitrofi rappresentino l'ignoranza e la stupidità. E se ad ornare il “blasone”, ad irridere ai vicini, a più indispettirli e umiliarli, si aggiunge una prefettura?

La Sicilia era divisa, prima del fascismo, in sette prefetture. Col fascismo divennero nove: decisione che le ingenti distanze da certi comuni al capoluogo, la mancanza di ferrovie, la precarietà delle strade, la lentezza dei mezzi, rendevano giusta. Tre città aspiravano ad essere capoluogo delle istituende province: Modica, Caltagirone e Piazza Armerina. Caltagirone e Piazza Armerina perché, oltre che popolose e belle, vantavano antichi privilegi ed erano sede di vescovado; Modica perché già capoluogo dell'antica contea dei Cabrera, dalla quale anche Ragusa dipendeva. Ma Caltagirone aveva dato in natali a Luigi Sturzo, era stata per anni amministrata da Sturzo e dal suo Partito popolare, aveva fatto beffa a Mussolini di una città-fantasma che da lui avrebbe dovuto prendere nome; e Modica era stato paese protervamente “rosso”. In quanto a Piazza Armerina, non sappiamo quali demeriti avesse nei riguardi del fascismo: forse semplicemente non aveva, nel regime fascista, una personalità che sostenesse la sua aspirazione a diventar capoluogo. Uscirono elette Castrogiovanni (romanamente ribattezzata Enna) e Ragusa: la prima forse non per particolari meriti fascisti e piuttosto per memoria di Diodoro Siculo, di Euno, della rivolta degli schiavi: temi cui ancora, per il suo passato libertario, Mussolini era sensibile; la seconda sicuramente per la sua primogenitura al fascismo in Sicilia, merito che, oltre che da Pennavaria, il cui prestigio dentro il regime si era accresciuto e stabilizzato dopo la *affaire* Matteotti, si può attendibilmente sospettare fosse fatto valere anche da due eminenti fascisti della zona: l'archeologo Biagio Pace, fascista davvero della prima ora, e il giornalista Telesio Interlandi.

Mussolini era stato a Ragusa nel maggio del 1924; ma la cerimonia che candida la città a diventare capoluogo si può considerare quella del luglio dello stesso anno quando, presenti Costanzo Ciano, ministro delle comunicazioni, e Roberto Farinacci, segretario generale del partito, viene murata, dettata da Pietro Bolzon, questa lapide: “ Prima fra le città sicule / Ibla / con un suo nucleo di forti / accettò l'apostolato / di Benito Mussolini”. Praticamente, questa è l'ultima notizia che abbiamo di Pietro Bolzon: e che

venga dalla periferia è da considerare significativa. Giornalista, fascista tra i primi e più autorevoli, con cariche e incarichi ragguardevoli, non privo di lucidità ed accortezza riguardo alle cose meridionali, scompare insalutato dalla storia del fascismo (anche da quella che ne fa De Felice) appunto in quell'anno. A Ragusa era stato, si può dire, di casa: in grande amicizia con i due Totò, che lui distingueva in Totò primo (Giurato) e Totò secondo (Battaglia). Dannunziana amicizia (da Milano, nell'agosto del '22, scriveva a Totò primo: “Il tuo bacio me lo sono sentito sulle due guance. Dovunque vado celebrazz la tua nobile adolescenza”). Come i due Totò dalla vita del fascismo ragusano, scompare Pietro Bolzon dalla storia del fascismo nazionale. Più da fidarsene erano venuti fuori i Pennavaria, i notabili di ogni notabilato. La gente, insomma, che aveva qualcosa da perdere: e cioè qualcosa, col fascismo, da guadagnare.

Già da qualche tempo correva voce che Ragusa sarebbe diventata capoluogo, ma è del 6 dicembre 1926 la notizia ufficiale: “Oggi su mia proposta il Consiglio dei Ministri ha elevato cotesto comune alla dignità di Capoluogo di Provincia. Sono sicuro che col lavoro, colla disciplina e colla fede fascista cotesta popolazione si mostrerà sempre meritevole della odierna decisione del Governo Fascista”. Un telegramma firmato Mussolini. Considerando quanto poco abbia dato, in opere pubbliche, alla Sicilia il regime fascista, relativamente ingente appare la parte che ne ebbe Ragusa. E due cifre quasi pari saltano agli occhi dall'elenco degli stanziamenti e delle spese di quegli anni: i 4.200.000 per la prefettura, i 4.500.000 per il carcere giudiziario.

Della sistemazione urbanistica delle due Raguse amministrativamente unificate fu incaricato l'architetto Francesco La Grassa, che con avveduto rispetto lasciò intatta Ragusa Ibla, raccordandola alla Superiore, (e nuova, e in alacre crescita) con una sola via di circonvallazione. Del progetto del Palazzo del Governo, e cioè della prefettura, fu incaricato l'architetto professor Ugo Tarchi, dell'Accademia di Belle Arti di Roma; ma c'era nell'incarico, alquanto menomante, una condizione che allora sarà parsa anomala e oggi apparirebbe mostruosa: che sarebbe stato considerato, e doveva considerarsi, “collaboratore artistico” di Pennavaria. Il che – debbo confessare – mi indigna soltanto *perché allora c'era il fascismo*,

astrattamente: ch  se la figura del committente – cio  di colui che per s  o per la societ  sa quello che vuole e come lo vuole: in solidit , comodit  e bellezza – tornasse a vigoreggiare, minori devastazioni e non molti insulsi ghiribizzi e contrasti visualmente ci offenderebbero, per come siamo oggi offesi. Dello spettacolo che ai ragusani offriva con l'invenzione di una prefettura, con l'invenzione di una citt  capuluogo, Filippo Pennavaria voleva dunque essere il regista; e riservandosi, come si vedr , come si vede, di incorporarvisi in effigie: cos  come Hitchcock nei suoi film e gli antichi committenti nelle pale d'altare.

I lavori per il Palazzo della prefettura durarono dall'ottobre del '29 all'aprile del '31: si lavorava, allora, con solida lentezza; pietra su pietra, senza impastatrici, senza gru. Ma il *clou* dell'edificio sarebbero stati, all'interno, nelle sale che il prefetto avrebbe aperto al censo e alla cultura, agli abbienti e ai potenti della provinvia – nei ricevimenti per la festa dello Statuto e per il genetliaco del re, per il Capodanno, per i balli in onore delle Forze Armate – gli affreschi. Il *clou*: la pi  grande attrattiva, la pi  solenne, la pi  sorprendente; ma sarebbero da dire, per come Pennavaria certamente li sogn , desider  e segu , il suo *clou*, il suo chiodo.

Il 21 maggio del 1932, il Cav. Uff. Dr. Salvatore Azzaro, viceprefetto e commissario prefettizio della provincia, delibera un “appalto concorso per la decorazione a buon fresco delle pareti dei tre saloni principali del Palazzo del Governo e della Provincia di Ragusa”, stabilendo di invitare “all'uopo persone ritenute idonee”, ma dando loro meno di un mese di tempo per presentare i bozzetti, sei mesi per ultimare i lavori e nessun rimborso per il lavoro dei bozzetti e dei preventivi. Una deliberazione fatta a testa per aria: e difatti lo stesso Cav. Uff. Dr.   costretto l'11 agosto a rifare la delibera, a rimbandire l'appalto: ma asserendo che non erano stati “ritenuti idonei i vari bozzetti e preventivi presentati dai diversi artisti invitati”. Come gli artisti invitati (ma non se ne conoscono i nomi) abbiano cos  fulmineamente risposto con bozzetti e preventivi,   un mistero: spiegabile o col fatto che lo sapessero confidenzialmente da prima o col fatto del non fatto: non fatti gli inviti, non arrivati bozzetti e preventivi. La seconda delibera   pi  regolare, pi  dettagliata e meno insensata: termine di consegna dei bozzetti e dei preventivi, il 30 settembre; impegno del concorrente vincitore dell'appalto a

finire i lavori centotrentacinque giorni dopo; compenso complessivo, lire 125.000 (che non eran poche). Dieci gli artisti invitati. In ordine alfabetico: Bargellini Giulio, Bocchi Amedeo, Camarda Francesco, Carena Felice, Costantini Giovanni, Ferrazzi Ferruccio, Figari Filippo, Notte Emilio, Paschetto Paolo, Tollerì Giovanni. Risponde all'appello il solo Emilio Notte: ma i suoi bozzetti “non sono sufficienti ad indurre la Commissione a dichiarare il Notte vincitore del concorso”. Nuova deliberazione, e stranissima: di invitare gli artisti Cambellotti Duilio, Notte Emilio (di nuovo), Rosso Giulio, Santagata Giuseppe Antonio e, “qualora qualcuno di questi non accettasse”, Cadorin Guido, Carpanetto Arnaldo, Bartoli Amerigo; ma al tempo stesso di continuare le trattative col “valoroso artista pittore prof. Duilio Cambellotti”, che proprio il giorno stesso della deliberazione – 28 gennaio 1933 – aveva telegrafato di accettare le condizioni dell'appalto: per come nella deliberazione è dichiarato. Le trattative erano di fatto concluse: “dopo lunghe e laboriose pratiche”. E perché mai, dunque, il Cav. Uff. Dr. Azzaro continuava a baloccarsi con gli inviti da fare? Domanda che forse bisognerebbe rivolgere al Pennavaria, che certo quei nomi era stato lui a suggerirli, per averli colti da sottosegretario alle comunicazioni: ministero tra i più attivi in fatto di opere nuove, uffici postali di struttura piacentiniana e di decorazione sironiana. E meraviglia il non trovare Sironi, tra gli artisti invitati; così come meraviglia, in coda al secondo gruppo, trovare Amerigo Battoli. Si ha l'impressione, in definitiva, che quei nomi siano stati accozzati per rito e finzione burocratica: e da ciò l'assegnare un termine brevissimo, addirittura impossibile, alla consegna di bozzetti e preventivi. E forse avevano capito il gioco, non rispondendo, tutti gli artisti invitati: tranne Emilio Notte, che febbrilmente sprecò il suo tempo, costringendo la commissione a bocciare i suoi bozzetti. E il gioco probabilmente era questo: di adempiere alle formalità relative agli appalti-concorsi per opere pubbliche, ma in modo che si arrivasse a un nulla di fatto che legittimamente consentisse di andar liberi alla scelta di un artista rispondente al gusto, agli intendimenti e alle intenzioni del committente – ufficialmente l'Amministrazione provinciale di Ragusa, in effetti Filippo Pennavaria. È insomma da sospettare che Pennavaria avesse già scelto il suo pittore e che, al di fuori e al di sopra dell'Amministrazione provinciale,

lasciando vanamente scorrere gli adempimenti burocratici, avesse già cominciato a trattare – o a far trattare – con Duilio Cambellotti. Sospetto che le carte dell'Archivio Cambellotti relative a quel periodo e a quella committenza si può dire confermino, anche se confusamente.

Bisogna riconoscere che l'artista era stato scelto bene. Cambellotti non era più fascista di quanto ogni altro artista, in quel periodo lo fosse; e forse anzi lo era di meno, quel che al fascismo lo legava consistendo principalmente nei temi della romanità e delle bonifiche maremmane: temi non inventati dal fascismo, carducciani piuttosto, e intinto di socialismo il secondo. Ma coincidevano con la mitografia, la propaganda e l'azione del fascismo, innegabilmente lusingandolo. Quel che ancor oggi ci fa apparire ottima la scelta è il suo non abbracciare, la perizia e finitezza del suo lavoro, il suo prenderlo sul serio anche là dove i desideri della committenza non riscuotevano sentimento e ispirazione. Volevano, nella sala di ricevimento, pitture che celebrassero fatti e fasti nazionali e locali del fascismo, dall'interventismo all'impero: cercò di ottenere che quella celebrazione la si figurasse con fatti, allusioni e simboli della storia romana; non riuscì a convincere: ma quel che gli altri volevano e che lui non voleva lo fece nel modo migliore, con grande eleganza formale, con eccellente mestiere. Non avrà avuto alcuna passione ideologica per quello che faceva, ma certamente aveva una grande passione per il proprio mestiere, di cui perfettamente conosceva ogni tecnica, ogni segreto. Sicchè entrando nel salone di ricevimento e guardando d'attorno, non ci sentiamo aggrediti da una pittura “fascista”, non sentiamo quell'insofferenza, quel fastidio, quell'avversione che le rappresentazioni di fatti e figure del regime di solito in noi suscitano. Siamo, quietamente, di fronte al passato, di fronte a un ventennio di storia italiana. E questa impressione la dobbiamo alla qualità della pittura: ché ci basta far qualche passo e varcare la soglia della Sala del Biliardo per risentire quei vent'anni con tutta l'indignazione che la memoria storica e la memoria personale in noi comportano. Sono pitture di due artisti siciliani non ignobili in quanto altro hanno fatto – Pippo Rizzo e Gino Morici – ma si sente che hanno svolto il tema loro assegnato dell'esaltazione e glorificazione del fascismo, del suo vitalismo, delle sue conquiste, per rispondere abbondantemente alle aspettative e al gusto che ritenevano fosse

della committenza. Che invece, almeno per quanto riguarda Filippo Pennavaria, era di miglior livello!

Davvero, lo si può dire, la forma è tutto. Si voleva, dalla prima deliberazione e fino a quella che decide dell'affidamento dei lavori a Duilio Cambellotti, una “decorazione a buon fresco”. Ma Cambellotti scrive per loro – burocrati e politici – una piccola memoria, un trattatello: a convincerli che meglio dell'affresco dà garanzia di durata e splendore di risultati la tempera. Si convincono ma, si vede, a malincuore: l'espressione “a buon fresco”, così aulica, così pascoleggiante (il Paolo Uccello di Pascoli), evidentemente li incantava. Si convincono, ma con residua perplessità. Perciò all'articolo 2 del “contratto di prestazione d'opera” si legge che “il comparente signor professor Duilio Cambellotti accetta l'esecuzione del lavoro predetto garantendo una durata minima delle decorazioni per dieci anni”. Avevano qualche presentimento; e azzeccano una profezia. Il contratto è del 2 ottobre 1933: giusto dieci anni dopo, ufficiali dell'Amministrazione Militare Alleata bivaccano in quei saloni, godendosi quelle tempere come espressioni del folklore fascista, di cui erano curiosi; e alcuni, figli d'italiani che ritenevano avere avuto dal fascismo l'elargizione di “essere rispettati all'estero”, affascinati.

Le tempere duravano, al di là del presentimento, al di là della profezia: che ora, alcuni, avrebbero voluto si realizzasse. Come avevano fatto di tutto perché Cambellotti li ritraesse, primogeniti nel primogenito fascismo ibleo e siciliano, nel saluto e nell'osanna del duce, ora il più loro assillante desiderio era che le loro immagini scomparissero, scalpellate o almeno scialbate. Ma meglio scalpellate: ché a dargli sopra di calce o di colore c'era pericolo che riaffiorassero; come capitò a quell'avvocato che aveva fatto ricoprire, nel suo ritratto di presidente dell'ordine, il fascio littorio che si teneva accanto, e si sentì un giorno telefonare dall'usciera la notizia che “il fascio era ritornato”. Personaggio di Brancati anche questo: come il Francesco Maria con cui abbiamo aperto questa breve nota.

Per avveduta precauzione dei prefetti, a sottrarli al fanatismo degli antifascisti e alle preoccupazioni dei fascisti che vi erano effigiati, i dipinti furono per anni coperti da grandi teli. E hanno rivisto luce in questi ultimi anni.

da *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Bompiani, Milano 1987, pp. 7-20.

## **Su Botero**

### ***Un biglietto per Botero***

(1987)

C'è un racconto - mi pare di Capuana, ma forse viene da un "mimo" più lontano ed anonimo, di tradizione popolare - in cui ad un canonico che in un pomeriggio d'estate, al rezzo del cortile di casa, sta facendo una travagliatissima siesta, un uomo magrissimo e stralunato si avvicina a chiedere elemosina. "Ho fame", dice. E il canonico, grasso da straripare dalla poltrona, grondante di sudore e di sonno, congestionato, ruttante: "Beato te, figlio mio: non vedi che per mangiare sto morendo?". In questo "mimo", in questo apologo, è l'idea e il giudizio che le affamate popolazioni meridionali (di ogni Meridione, e particolarmente di quelli segnati dal dominio cattolico e spagnolo) si facevano (e ancora si fanno là dove persiste la fame e si è ben lontani dalle diete) della grassezza, dei "grassi"; di coloro, cioè, che si ingrassano dell'altrui - le usurpazioni, i soprusi e le ancherie della protratta feudalità, le usure - e ne fanno penitenza soltanto nell'affanno della digestione. E può darsi che questa idea e giudizio ancestralmente sommuova le rappresentazioni del colombiano Botero; ma credo non basti a spiegarle interamente. Nè basta a spiegarle, in converso, la concezione, che si potrebbe dir nordica, del fenomenale e del comico che il cinema particolarmente ha conferito alla grassezza, ai "grassi". I "grassi" di Botero sono privi di rapacità, di perversità, di affanno; e non sono per nulla comici. Forse converrebbe chiamarli, invece che "grassi", "obesi"; col soccorso del dizionario dei sinonimi del Tommaseo, che così chiude la voce "obesità": "ma traslatamente stupidità denota". Poichè appunto traslatamente mi pare che gli "obesi" campeggino - ad occuparli singolarmente o in coppia o ad affollarvisi - nei quadri di Botero: ossessivo traslato, metafora, simbolo della stupidità. Della stupidità non comica. Della stupidità

“moderna”. Gli “obesi” di Botero sono anime morte: ma nel senso che dicono della morte dell'anima. Sono elementi passivi di un mondo uniformemente e imperscrutabilmente governato dal prodotto, dalla confezione, dal bell'e pronto. Fanno pensare ai polli d'allevamento, ai supermercati, alle mense aziendali, ai viaggi in comitiva. In loro è assente la gioia come è assente il dolore: il loro riposo è soltanto una pecorile fissità che nemmeno si può dire oblio o rassegnazione. Stanno semplicemente lì, ad occupare l'aria o ad innalzarvisi, come incolucrici leggeri, pieni di vento. O di fumo: a somiglianza di quegli aerostati di carta che un batuffolo imbevuto di petrolio, acceso, li riempiva di fumo e si innalzavano fino a scomparire, se non capitava che bruciassero appena si sollevavano: e avevano quasi sempre forma, e vivacemente colorati, di donne obese, di uomini obesi. Non mancavano mai, nelle feste di paese: e chissà non ne abbia memoria, dall'infanzia, anche Botero. Poichè, casualmente o per memoria, mi par certo che le sue figure somiglino a quegli aerostati. Ma al di là di quel che significano - e che possono anche non voler significare - c'è da chiedersi come mai figure così oggettivamente sgradevoli, che sono sgradevoli nella realtà e continuerebbero ad esserlo se realisticamente dipinte, incontrino, oltre che il nostro interesse e la nostra ammirazione, lo stabile gradimento del mercato. Ma la risposta è già in parte contenuta nella domanda: perché non sono realisticamente dipinte, perché appartengono alla surrealtà, a una plurivalenza - è bene ripetere - di traslati, di metafore, di simboli. A parte - perché essenziale - il fatto che sono di valente, eccellente pittura.

da Botero. *La corrida*. Oli, aquerelli, disegni, Milano 1987.



## **Su Renato Guttuso**

### ***Io lo conoscevo bene***

(1987)

Ho conosciuto benissimo Renato Guttuso: e posso dirlo non solo per i frequenti incontri, la lunga confidenza, la simpatia e l'affetto che avevo per lui, ma anche – e soprattutto – perché il nostro essere d'accordo nel giudicare persone, fatti e libri nella loro immediata verità, se appena tentavamo di risalire ai principi, diventava fondamentale e profonda discordia. Il che ci rendeva – penso reciprocamente – guardinghi. Tanto per fare un esempio: conosceva ed amava Voltaire, potevamo parlarne per delle ore con uguale entusiasmo; ma appena si affacciava la contrapposizione a Rousseau, ecco che – come nel gioco della torre buttava giù Voltaire e si teneva zelantemente a Rousseau. La sua obbedienza ai principi – o meglio: a un principio – era indefettibile. Tutt'altra era la sua vita, tutt'altri i suoi sentimenti e pensieri; e con pena portava la contraddizione del come viveva col come obbediva: ma non ammetteva ci si attentasse a discuterla, pretendeva anzi che fosse capita e magari elogiata. Il che, ad un certo punto, ci ha portati ad una rottura di cui entrambi abbiamo sofferto. Ed io posso sinceramente confessare la mia sofferenza, la sua intravedendola nei biglietti che continuò a mandarmi e nei messaggi che comuni amici mi riferivano. Lo conoscevo, ripeto, benissimo: nelle sue debolezze, nei suoi mutevoli umori, nei suoi “enfantillages” – che eran tanti, a momenti patetici e addirittura commoventi. La sua frequentazione di persone che comunque rappresentassero il potere aveva un che di infantile, senza ombra di utilitarismo. Un nostro amico cui, come a me, qualche volta accadeva di passare un pranzo o una cena in casa Guttuso, incontrandovi le più disparate persone del potere, solea dire: «Quella non è una casa, è un aeroporto». Ma anche se la “casa-aeroporto” di Guttuso può essere assunta a campione sociologico e a spiegazione dei fasti e nefasti della politica italiana dell'ultimo quarto di secolo, io so che quell'accozzare a mensa le persone più disparate veniva principalmente dal suo temperamento, dal suo voler essere amato da tutti – e dal suo essere irreparabilmente siciliano. Lui riusciva a parlare con tutti, ad affrescare tutti. C'era una sola cosa in lui di

sgradevole: uomo generoso, lo era di più con coloro che un po' disprezzava. Ne conseguiva che intrattenere con lui un rapporto non di soggezione – di vera, disinteressata e libera amicizia – era difficile, anche se in definitiva bello; ma intrattenerne uno interessato, era facile. Potrei scrivere lungamente su di lui, sul suo carattere e sui nostri rapporti (ma sui nostri rapporti, se lui ha conservato le mie lettere come io le sue, chi ne ha voglia potrà domani scriverne). Io, qui ed ora, voglio soltanto dire che gli ultimi suoi giorni di vita sono stati di tutta coerenza rispetto a come era sempre stato. E l'ho subito dichiarato: né le sue ultime volontà riguardo ai beni, né la sua conversione alla religione cattolica, mi hanno minimamente sorpreso. Mi ha sorpreso invece, e spiacevolmente, che intorno alla sua morte si muovesse un caso giudiziario. Ma, detto questo, mi sento in dovere – come cittadino – di esprimere solidarietà alle due signore che gratuitamente, nella sentenza di archiviazione del caso, sono state offese.

da “L'Espresso”, 11 ottobre 1987

### **Su Fabrizio Clerici e Vincenzo Consolo**

#### **Clerici e Consolo: un'amicizia letteraria**

#### ***Il sogno dei Lumi tra Palermo e Milano***

(1987)

Può darsi che la mia sia soltanto pedanteria, e che mi piaccia esser pedante, e che ad altro questa mia pedanteria non serva – attingendo all'estravaganza, al gioco – che al mio piacere: ma voglio inventariare e descrivere quei due o tre elementi che mi pare abbiano suggestivamente operato a «precipitare» la fantasia di Vincenzo Consolo in questo Retablo pubblicato nella collana che s'intitola alla Memoria dell'editore Sellerio: non lungo racconto ma che estende il tempo del lettore facendosi prensile di «tempo perduto», di «tempo ritrovato», di spazi remoti, e insomma di piena appartenenza alla lata memoria cui il titolo della collana si riferisce. Primo elemento: il nome del protagonista, il suo esser pittore, il suo essere lombardo e d'elezione siciliano, il suo intridersi di letteratura. Clerici: e mi lampeggia anche il

ricordo, forse non del tutto gratuito, di due biglietti di visita: uno, neoclassicamente decorato, della contessa Clerici Biglj (così con la j), nel libro di colossal mole di Bertarelli e Prior sul biglietto di visita italiano; l'altro, tra le carte milanesi di Verga, che sobriamente porta il nome di Fabrizio Clerici. E chi fosse questo Fabrizio Clerici che intorno al 1880 diede a Verga il suo biglietto, non lo sa nemmeno il Fabrizio Clerici di due secoli addietro che si è presentato alla fantasia di Consolo. Il qual Fabrizio Clerici di oggi: pittore amico di scrittori, amico di Consolo e mio amico, è stato al gioco del racconto fino al punto di disegnarne qualche momento: a completare quel senso del doppio, delle corrispondenze di identità, della speculare essenza del personaggio reale e del personaggio fantastico che rimescola il tempo fin quasi ad abolirlo: da cui viene – almeno per me – il primo fascino di questo affascinante racconto.

### ***Sortilegio***

Clerici. Che sembra, assolutamente, nome di linea lombarda: ma Savinio, scrivendo del nostro amico Fabrizio, gli conferiva origine e destino meridionale, associandovi il proprio: «Tu come Clerici e io come Chirico siamo oltre a tutto anche parenti, perché io pure come Chirico, o Cherico, o Chierico mi unisco alla tua stessa radice clericus, e assieme risaliamo al comune Klericos e kleros, cioè a dire quello che tocca in sorte. A noi che toccherà in sorte?... Tutto. Perché questa è la misteriosa virtù di noi stendhaliani, di avere la nostra propria sorte nella sorte di tutte le cose...». E noi si può mettere in conto del «tutto» che il nome assegna anche questo ingresso nella fantasia di uno scrittore, questo diventare un personaggio e protagonista di un racconto che si svolge nella Palermo di due secoli addietro? E non è da riconoscere al «sortilegio» del racconto una misteriosa virtù stendhaliana? Ma titolo che si potrebbe dire oggettivo, ad entrare nel retablo di Consolo, il pittore Fabrizio Clerici, milanese domiciliato a Roma in via Santa Maria dell'Anima (e anche il della via – tra piazza Navona e Tor Mellina – sempra appartenersi a un accadimento fantastico), lo aveva già nel fatto che per tutto l'anno 1952, dopo un viaggio in Sicilia, si era dato a dipingere una «piccola», una «media» e una «grande» Confessione palermitana: e piccola, media e grande sono da intendere, più che nelle

dimensioni dei quadri, nel dislagare ed esaltarsi, dall'uno all'altro e all'altro ancora, della fantasia. Quadri in cui è il senso della disgregazione e fatiscenza che angosciosamente prende chi a Palermo dalla prospettiva delle due grandi arterie che fan croce, svicola come tra quinte nei meandri dei quartieri più antichi e popolosi: il senso di un teatro a lumi spenti, a rappresentazione avvenuta o, come nei Sei personaggi, in attesa di una impossibile rappresentazione. Scheletriche armature che furono che furono finzione, illusione, apparenza: e ora popolate da preti mummicati – quelli delle catacombe dei Cappuccini – cui le statue del Serpotta, allegorie delle virtù, confessano i loro peccati. Un delirio del barocco riflesso da uno specchio illuministico. Secondo elemento: donna Teresa Blasco, che fu moglie a Beccaria, madre a Giulia, nonna ad Alessandro Manzoni. Famiglia, quella dei Blasco, «originaria del Regno di Castiglia e d'Aragona sino dal 1282, indi passata in Sicilia e finalmente in Milano»: come si legge – come legge Gianmarco Gaspari, egregio curatore dell'epistolario di Pietro e Alessandro Verri – nel manoscritto degli Alberi Genealogici delle Case Nobili di Milano. Di donna Teresa – che Pietro Verri dice «Dama giovane, bella e amabile singolarmente, vestita da capo a piedi con molta eleganza» - la figuretta si intravede nel retablo per le pene d'amor perdute del cavalier Fabrizio Clerici: che appunto per risanarsi di quell'amore viaggia per l'aspra Sicilia. Viaggio che non sarebbe avvenuto, nella fantasia di Consolo, se donna Teresa (del cui matrimonio con Beccaria il cavalieri Clerici ha notizia in Sicilia: e dunque nel 1761) non fosse stata nonna ad Alessandro Manzoni.

### ***Storia di passioni***

Attraverso questi due elementi mi pare dunque si tocchi il punto nodale del racconto, l'idea o sentimento cui si ispira: che è l'utopia vittoriniana della Lombardia siciliana. Ma – non sappiamo quanto avvertita da Vittorini, certamente da Consolo – questa utopia ne contiene altra in rimpianto, in rammarico, in malinconia delle cose che potevano essere e non sono state: il secolo XVIII, la Ragione, i Lumi. Direbbe Giraudoux il secolo che ha vestito l'Europa (evidentemente conferendo al vestirsi più civiltà che al denudarsi: debol parer anche mio). Ma non ha vestito la Sicilia: è di questo

restar fuori, che ha reso l'isola più isola, l'intelligenza siciliana ha sempre fatto anche quando meno appare – dolente rapporto e rappresentazione. Punto da tener presente, in ogni discorso che si vuol fare sulla narrativa (e sulla poesia) dei siciliani: la cui peculiarità consiste nello svolgersi in tradizione, dall'Unità a oggi; nel tramandarsi – ma in ciascuno trovando variazioni e forme di vitale diversità – il «tema» della vita e della storia siciliana in denegazione e sconfitte che travalicano la particolare condizione e attengono alla condizione umana. Già in Lunaria Consolo aveva cominciato a «sognare» il '700: con la sottile mediazione di Lucio Piccolo, della sua figura, della sua poesia. Oggi, in Retablo, con la mediazione, egualmente sottile e ancor più complessa, del lombardo Fabrizio Clerici: pittore che andrebbe definito, come Salvatore Battaglia definiva Savinio scrittore, di «surrealismo civico»: è tanto più se ci riferiamo alle Confessioni palermitane. Scontrosamente emigrando dalla Sicilia e scontrosamente vivendo a Milano, per ragioni diverse (e magari tra loro in contrasto) amando e detestando la Sicilia come ama e detesta Milano, Consolo ha trovato nella regione della fantasia il modo di pacificarsi ad entrambe: all'isola delle sconfitte, alla città che non perdona sconfitte. Racconta una storia di passioni: ma principalmente racconta, con straordinaria urgenza e ricchezza espressiva, la propria.

da “Il Corriere della Sera”, 18 dicembre 1987, p. 3.

**Su Mario Calandri**

***Tre lastre di poesia***

(1988)

Forse s'incontravano spesso quanto Maccari è stato a Torino redattore della *Stampa* diretta da Malaparte (esperienza che finì con un «incidente» che Maccari racconta estraendo dal piccolo dramma di un licenziamento in tronco, negli anni del fascismo, una sequenza di elementi comici) e certo raramente oggi: ma tra Mario Calandri e Mino Maccari c'è amicizia e reciproca ammirazione. Ho parlato di Calandri con Maccari e di Maccari

con Calandri (mi piacerebbe incontrarli assieme): e ho scoperto quest'amicizia, questa affinità, che va al di là del loro diverso mondo espressivo e riguarda il loro modo di vita; il loro piacere di disegnare, di incidere, di dipingere; il loro non prendersi sul serio agli effetti della notorietà, del successo, del mercato e il loro prendere sul serio, invece, il piacere e il gusto di quel lavoro, l'affinarlo, il perfezionarlo, e il trovare in esso, insomma, premio sufficiente, del tutto appagante, al di fuori di ogni esibizione e pratica. Entrambi restii a far mostre e alquanto noncuranti di quel che gli addetti ai lavori dicono delle loro cose: e, per dirla con le parole del poeta, non intesi al vil guadagno, alle più o meno arteficiate quotazioni, ai prezzi. Che è noncuranza, quella riguardo ai prezzi, che in questo nostro mondo si paga e non è un giuoco di parole. Altre affinità si possono notare nel loro essere spiritosi ed ironici nel lampo di una frase il piemontese Calandri, solido e taciturno, in un continuo scoppietto il toscano Maccari, loquace e guizzante: e ancora nell'aver letto entrambi tanti libri, acutamente scegliendo i propri: quelli, voglio dire, che più rispondevano e meglio si accompagnavano, alla loro visione della vita, al loro pensarla e fantasticarla. In ciò, si capisce, diversi: si può infatti, di fronte alle loro cose, pensare a un Calandri lettore di assidua attenzione di un scrittore come Henry James (che non è un tirare a indovinare, ma specialmente si ricava da una nota di Giovanni Romano); ma si deve pensare a un Rabelais e ai libertini del XVIII secolo per Maccari. Ma è da dire che la grande e difficile arte dell'incisione, a cui Calandri, Maccari e pochi altri hanno dedicato gran parte del loro tempo, in Italia non gode di molto amore. E magari ci sarà, in questa mia affermazione, una certa malizia: ma è grazie all'ingente lievitare dei prezzi che le acqueforti di Morandi sono diventate così ricercate. Bellissime e di sicuramente limitata tiratura. Ma davvero sono più belle di almeno cinquanta incisioni di Luigi Bartolini, di almeno venti di Tono Zancanaro? E nominiamo soltanto questi due artisti contemporanei che non sono più: che magari saranno stati disordinati nella numerazione dei loro fogli, ma non è pensabile abbiano dichiarato più basse del vero le tirature, considerando anche la scarsissima richiesta, ancor più di ora, nel momento in cui erano attivi. Ho visto più di una volta Tono Zancanaro numerare le sue acqueforti, di cui si portava dietro qualche esemplare non firmato e non

numerato e avevo l'impressione che li numerasse dando numeri «simpatichi» ai collezionisti che gli erano simpatici (per esempio il 7); e una volta, a confermarmi l'impressione, mi disse che poteva benissimo darsi si trovassero due stesse sue incisioni con lo stesso numero d'ordine, ma mai falso il numero che dichiarava la tiratura. Ma questa è una piccola divagazione: a ricordo della mia lunga amicizia e dei tanti incontri con Tono. E poche volte ci siamo incontrati, come lui diceva, in «terraferma»; ma due o tre volte l'anno, nei suoi lunghi soggiorni, in Sicilia: terra che goethianamente, come «chiave di tutto» amava. Tono ha alimentato e reso esperimente il mio gusto per l'incisione, che, direi, quasi istintivamente, già avevo: sicchè a lui debbo anche una più approfondita e goduta distinzione tra le incisioni che niente di più sono che una moltiplicazione di un disegno e quelle che sono invece, autonomamente, per necessità espressiva, incisioni. Acqueforti, acquetinte, vernici molli, puntesecche, bulini: e ciascuna tecnica obbedendo a una intrinseca necessità. Da una tale «necessità» nascono le acqueforti di Mario Calandri: e con dietro un'esperimentazione tecnica così lunga, intensa e sottile da non farsi sentire nei «risultati», da «scompare», da essere, insomma, soltanto poesia. Che è quel che accade ad ogni tecnica, quando appunto si raggiunge la poesia. Poiché la tecnica, per raffinata e meticolosa che sia, può anch'essere un guscio vuoto, se non esprime le cose di dentro. E si può anche arrivare, padroneggiandola, ad avere un certo sprezzo: ma per, direi, urgenza di poesia, come si vede, in certe cose di Bartolini. Che è, Bartolini o almeno così a me pare, l'incisore cui Calandri è più vicino nel tempo: e specialmente pensando alle incisioni più «nette», più «lavorate» di Bartolini: mentre tante altre, pur suggestive, si appartengono al Bartolini cacciatore, cacciatore di immagini, alla Renard, come di selvaggina, il fucile in spalla e le lastre e i punteruoli in tasca: come quell'altro grande incisore francese Dunoyer de Segonzac, cui in effetti poco assomiglia Bartolini e forse un po' più Calandri, ma soltanto per certi momenti che colgono l'ariosità della natura, per certi temi (il circo in Segonzac, il mondo delle giostre in Calandri), per certi toni (quali, in Segonzac, nella famosa incisione delle Demoiselles de la Marne, e più frequenti in Calandri nelle nature morte). Più lontanamente, volendo stabilire una continuità storica dell'incisione italiana, le cose di

Calandri possono richiamare quelle di Telemaco Signorini, e , ovviamente, quelle della scuola piemontese da cui viene. Ma sono, i miei, punti di riferimento da dilettante, non del tutto sicuri. E in definitiva: le acqueforti di Calandri, a giusto titolo «peintre- graveur» (non soltanto pittore, non soltanto incisore: ma incisore che sulla lastra sa fare a meno della pittura proprio nell'atto di viverla, per come la più grande riflessione su questa forma di espressione vuole che siano i veri incisori), sono tra le più belle di questa difficile arte. Difficile a praticarsi, specie nell'impazienza dell'oggi; ma difficile anche nell'essere amata, e da pochi.

da “La Stampa”, 6 dicembre 1988.

### **Su Bruno Caruso**

#### ***Ficus***

(1988)

Ho visto sempre il ficus come una specie di mostro arboreo: e specialmente a Palermo quello di piazza Marina, di cui forse anche prima, ma sicuramente nel racconto *Porte aperte* mi è avvenuto di scrivere. Un pauroso emblema della violenza e dell'imprevedibilità della natura: forse anche perché a Palermo, in piazza Marina, sta a fronte di quel palazzo in cui tragiche memorie si assommano dell'umana violenza: la violenza dell'anarchia baronale, la violenza del Sant'Uffizio dell'Inquisizione, la violenza dell'amministrazione della giustizia del regno d'Italia. Ora quel palazzo, oggetto in quest'ultimi anni della violenza di architetti e restauratori, è sede finalmente di una istituzione non violenta: il Rettorato dell'Università, in cui sta per svolgersi una conferenza sul ruolo delle Università nell'educazione e formazione ecologica; e il ficus che gli sta a fronte Bruno Caruso l'ha disegnato, incidendolo all'acquaforte (la violenza dell'acido che «morde» la lastra metallica), come simbolo della conferenza che sul tema della salvazione della natura si svolgerà tra i rettori delle Università sovietiche e italiane. E forse vuole essere un ammonimento: che



alla mostruosità degli attentati la natura ha sempre la forza di mostruosamente rispondere.

[Testo] in *Ficus*, acquaforte di Bruno Caruso, Università degli Studi di Palermo, Conferenza dei Rettori delle Università italiane e sovietiche “Ruolo dell'Università nell'educazione e nella formazione ecologica”, Palermo, 12-15 dicembre 1988 s.n.p. [cartella in 120 esemplari].

### **Su Carlo Mattioli**

#### ***La pittura di Mattioli***

(1988)

Carlo Mattioli è nato a Modena e vive a Parma. Che la Parma di Stendhal sia propriamente Parma o che sia, come voleva il modenese Delfini, Modena, le carte stendhaliane di Mattioli sono più che a posto (ed è il caso di dire che la Parma di Stendhal io credo sia fantastica fusione di elementi delle due città, così come la Donnafugata dello stendhaliano Lampedusa è fusione - di memoria e di fantasia - di Palma Montechiaro e Santa Margherita Belice). A posto, intendo, le carte di Mattioli, per illustrare appunto Stendhal: che ha avuto tanti illustratori, ma con poca fortuna. Le litografie che ha fatto Mattioli per Vannina Vannini e *La Chartreuse de Parme* sono invece di rara congenialità. Stendhaliane, insomma. Su queste litografie stendhaliane (le 10 di Vannina nel '70) io, solitamente interessato a Stendhal più che ai pittori, ho cominciato a conoscere Mattioli. In anni più vicini ho poi visto qualche suo quadro; e poi, a Milano, una sua mostra personale, incantevole e inquietante. Ora, sfogliando il catalogo della mostra di Ferrara del 1986, la monografia di Vittorio Sgarbi pubblicata l'anno dopo, il catalogo delle Spiagge (all'insegna della galleria «Sanseverina»: ancora Stendhal), I taccuini (l'ultimo dei quali, quinto, s'intitola *Hortus conclusus*), questi sensi d'incanto e di inquietudine mi riaffiorano. La pittura di Mattioli non è tranquilla, appagata, che nel colore si distende e riposa; ma drammatica, contrastante; «pensata» con tutto quel che il pensiero involge di drammatico, di contrastante; in un certo senso ambigua. È una pittura che

vuole sciogliersi dall'oggettività ma senza abolirla, dalla figurazione preservandola. A prima vista, il colore sembra tutto ma vi si scopre poi una forte armatura di disegno. Dualità che giunge ad affascinante sintesi. Di un nudo in bianco e nero, che è disegno ed è pittura, Vittorio Sgarbi dice che «il procedimento a grande macchia entro la quale si costituisce la forma del corpo ha una intensità straordinaria, non solo per il rilievo plastico, ma anche per l'esistenziale fisicità, e per la conseguente drammaticità dell'immagine, in un evidente e compiaciuto richiamo al Goya del periodo nero»: esatissima descrizione e giusto richiamo a Goya, a parte il «compiaciuto», poichè nulla mi pare ci sia di compiaciuto in Mattioli quando cita o ricorda momenti di storia della pittura, di certi pittori, di certi quadri: di scontroso piuttosto, quasi che l'altrui pittura - anche la più amata - fosse remota o limitazione di libertà alla propria. Che è forse interno risentimento - che in Picasso arrivava a forme che possiamo dire terroristiche - di ogni vero pittore che sa guardare quel che di altamente fatto c'è nella storia della pittura.

da *Carlo Mattioli. Paesaggi 1972-1988*, Palermo, 1988.

### **Su Robert Capa**

#### ***Un fotografo nella guerra***

(1966)

Nelle sue *Esperienze della guerra di Spagna*, Hebert L. Matthews, che quelle esperienze visse come inviato del *New York Times*, scrive: «E oggi, in qualsiasi parte del mondo io incontri un uomo o una donna che abbia combattuto per la libertà in Spagna, posso esser certo che sarà un'anima amica: Costancia de la Mora e Gustav Regler a Città del Messico, Ernest e Marta Hemingway a New York, don Juan Negrin ed Hans Kahle a Londra, Randolfo Pacciardi a Roma, Robert Capa in qualche fronte di guerra...». Alcune di queste anime amiche non sono più, qualche altra non sarà più tanto amica: e tra quelle che non sono più, il fotografo Robert Capa, morto appunto su un fronte di guerra: a Thai Binh, davanti Doai Than, nel Vietnam allora in rivolta contro i francesi alle tre del pomeriggio del 25 maggio 1954. Fu ucciso, pare, dallo scoppio di una mina, mentre andava avanti per fotografare. Aveva quarantun anni, era ungherese di nascita (aveva fatto esperienza della dittatura di Horthy e perciò odiava ogni forma di tirannia) e americano di cittadinanza, aveva cominciato a fare il mestiere di fotografo intorno al 1930, la sua prima grande esperienza di guerra era stata la guerra civile spagnola; e da allora non aveva perso l'occasione di trovarsi su un fronte di guerra, e nei momenti più gravi e decisivi. Ma più che la guerra in sé, sulla quale aveva l'idea hemingwayana che è combattuta dalla più bella gente e vi muoiono i migliori, lo interessavano «i disastri della guerra»: la guerra vista attraverso quell'umanità sola, indifesa, desolate che la guerra sommuove e sbalestra ed annienta con la forza della fatalità, del destino. Giustamente memorabili e famose restano certe sue fotografie della guerra sui fronti, e basti ricordare quella del miliziano colpito nel momento in cui si lancia all'attacco; ma la sua partecipazione più ansiosa e pietosa è

pienamente registrata in certe altre colte nelle retrovie e nei rastrellamenti come quella ragazza rannicchiata sui sacchi, coperta da un giaccone, che guarda verso l'obiettivo coi suoi grandi occhi indifferenti e pensosi (Capa annotò: «soltanto i suoi grandi occhi neri seguono tutti miei movimenti») o quel contadino di Troina che viene fuori con le braccia levate davanti ai due soldati americani.

Una antologia delle più significative fotografie di Capa è stata pubblicata recentemente da Grossman negli Stati Uniti e da Ugo Mursia in Italia: *Images of war. Immagini della guerra*. Steinbeck che ha dettato una breve premessa, dichiara: «non mi intendo di fotografia». Nemmeno io. Ma dell'uomo, dell'uomo umano, ragionevole, pietoso, partecipe dell'altrui sofferenza, un poco sì: e Capa era un uomo così. Le sue fotografie dunque sono esemplari là dove la desolazione e l'orrore si rapprendono in un volto, in una figura, in un gruppo di creature con «irresistibile pietà» (l'espressione è di Steinbeck). Professionalmente, il suo risultato più alto è senz'altro la fotografia del miliziano colpito nello slancio dell'assalto; ma per l'uomo che Capa era dicono più le fotografie dell'esodo lungo la «carretera» di Francia, i bambini, le donne, gli uomini inermi e disfatti, e altre simili a queste della campagna di Sicilia.

La sezione del libro dedicata alla guerra in Sicilia è per noi particolarmente toccante: non solo nelle fotografie, ma anche nelle notazioni che le accompagnano. Notazioni che hanno il piglio, l'immediatezza e l'indelebile concisione di quei corsivi che intermezzano *i quarantanove racconti* di Hemingway: ed anche una vena di arguzia, di affettuosa ironia. Questa noticina, per esempio, accompagna la fotografia – molto conosciuta – del vecchio pastore siciliano che indica la strada al giovane soldato americano: «Non conoscevo una parola d'italiano e dovetti aiutarmi con lo spagnolo per spiegare al vecchio che solo il mio bisnonno era siciliano. In risposta ebbi un fiume di parole strane. Ce n'era una che non smetteva di ripetere. *Bruc-a-lin*. La conversazione diventò più facile, e si stabilì che agli americani piacciono i siciliani e i siciliani amano gli americani: che agli americani non piacciono i tedeschi e che i siciliani odiano i tedeschi. Esauriti così i preliminari, venni al punto dove ci trovavamo?, c'erano tedeschi in giro?».

É poi impagabile, in margine alle fotografie della kermesse cittadina all'entrata delle truppe americane, quella pagina sulla resa di Palermo: protagonisti il generale Patton (credo) e un generale di brigata italiano: con Patton che vuole la resa e il generale italiano che non può dargliela perché si era arreso quattro ore prima a un generale di divisione americano che era entrato in città dal lato opposto. Situazione di enorme grottesco risolta da Capa (che faceva da interprete) con questo suggerimento di buon senso: che l'arrendersi una seconda volta doveva riuscire al generale italiano più facile che la prima. E così fu.

da "L'Ora", 3 dicembre 1966

### ***Sicilia negli occhi***

(1972)

Queste fotografie, scelte tra le tante scattate da Melo Minnella in Sicilia nell'arco degli ultimi dieci anni, fanno libro in quanto, anche là dove sembrano sconfinare nella divagazione e nell'esornazione, rispondono a un tema e si offrono, nell'insieme, come documento di una forma di vita che cede o trapassa in altra. Bisogna, ovviamente, intendersi sul termine «documento»: e che queste fotografie lo sono nella linea che fa capo a Cartier-Bresson (linea contro la quale si abbattono gli assalti dei fotografi senza fotografia, così come i pittori senza pittura e gli scrittori senza scrittura muovono i loro assalti contro quelle linee in cui pittura e scrittura sono ancora testimoniate). In un senso cioè indiretto e quasi eccentrico, rispetto all'avvenimento o al tema; ma indubbiamente più significativa della rappresentazione diretta, puntualmente cronachistica, o dello star dentro al tema senza libertà e con ostinazione. Così intesa (e non si vede in quale altro modo possa essere intesa, a meno che non si voglia aprire una metafisica alla «blow up»), la fotografia è un attimo di irripetibile equilibrio (ed è peculiare l'irripetibilità) tra il fatto e il sentimento, tra il contenuto e la forma; e sembra che si possa applicare la definizione che Erisimaco dà della

danza, nel dialogo di Paul Valéry *L'ame et la danse*: «L'instant engendre la forme, et la forme fait voir l'instant»<sup>26</sup>.

Ma non si vuole qui riprendere un discorso, altrui o nostro, sulla fotografia (e peraltro crediamo che le cose più esatte ed acute siano state dette da Paul Valéry appunto, in quel suo discorso in occasione del centenario della fotografia, e da Cartier-Bresson nelle note di prefazione alle *Images à la Sauvette* e a *Les Européens*). Più conviene tentare un ragguaglio della realtà che queste immagini assumono: che è, come si è detto, quella della Sicilia – città, paesi e campagne – di questi ultimi dieci anni, nel declino del mondo contadino e nella, per tanti versi paradossale, affermazione consumistica. Il passaggio cioè da un modo di vita condizionato dall'elementare e dal necessario ad altro modo di vita in cui, permanendo la carenza del necessario, si è condizionati dal superfluo. E non che nelle fotografie propriamente si veda questo passaggio; ma senz'altro si avverte che siamo di fronte a un mondo che appena sopravvive, già degradato e disgregato, nell'incongruenza, nell'assurdo. Tanta degradazione e disgregazione, le forme d'incongruenza e di assurdità cui danno luogo, partono, si capisce, da lontano: non sono improvvise, di oggi; anche se oggi più velocemente, per intrusioni non autoctone, «precipitano». La degradazione economica della Sicilia interna si può anche far risalire ai romani: solo che a questa degradazione corrisponde oggi una specie di crescita parassitaria e in definitiva fittizia. Sale il prezzo della terra - e la terra non dà reddito. È in incremento l'attività edilizia – e i paesi si svuotano. Manca, tranne che per quanto riguarda l'edilizia, ogni attività produttiva, mentre a dismisura aumentano quelle improduttive – ma le banche rigurgitano di depositi. Tanto per fare un esempio: in un paese che contava tredicimila abitanti prima del 1940 e ne conta oggi circa cinquemila, la campagna abbandonata e le zolfare in disarmo, il prezzo delle aree edificabili e dei terreni agricoli cresce vertiginosamente e nelle due banche che vi agiscono ci sono depositi per circa venti miliardi. Eppure il paese è immagine di povertà anche più squallida di quella di quarant'anni fa: con la sua cintura di case nuove, coi

---

<sup>26</sup> P. Valéry, *L'ame et la danse*, Paris, 1925 (trad. it., V. Errante, *L'anima e la danza*, Jacchia, Vicenza, 1933).

caffè che si moltiplicano, i negozi di mobili ed elettrodomestici sempre più vasti, le boutiques, il neon e tutto quel che prima appena si trovava nei capoluoghi. In media, ogni abitante ha quattro milioni in banca: e la media non è in questo caso del tutto astratta, poiché non vi è nessun ricco anche se ci sono dei poveri – e tutto proviene da quei tre o quattromila che mancano. Ma tutto questo denaro, di ciascuno e di tutti, sta lì immobile e improduttivo quanto la terra del sole, quanto la terra in degradazione (ed estrema degradazione della terra si può considerare il fatto che vi sorgano case comode e pretenziose, destinate ad improbabili villeggiature). Il Comune è naturalmente in dissesto, indebitato oltre ogni limite di solvibilità: ma il suo organico di impiegati e salariati cresce si può dire ad ogni rinnovo dell'amministrazione, per ragioni prevalentemente clientelari. E intanto i beni comunali, tutto ciò che era stato dato al paese dalle amministrazioni dei «galantuomini», alla fine del secolo scorso, va in rovina: e specialmente il piccolo delizioso teatro che famose compagnie liriche e di prosa un tempo frequentarono.

Inutile dire che il paese è pieno di automobili, che le antenne televisive fanno selva sui tetti vecchi e nuovi e che la povertà bisogna intravederla al di là dei vestiti e dei cosmetici. E anche al di là del pane. Ma non di pane e televisione soltanto può vivere l'uomo. In questa situazione, che non sappiamo come potrebbe essere valutata e definita da un economista, sopravvivono tradizioni ed usi, regole, rapporti ed esclusioni che s'appartengono a un mondo che non è più. Le feste patronali – mentre fa più festa la giornata dell'*Unità* col divo della televisione; la banda in palco – mentre si preferisce ascoltare dalla radio a transistor il cantante alla moda o seguire un programma tipo Canzonissima in televisione; la fiera – mentre se non in luogo, a pochi chilometri e a pochi minuti d'automobile, ci sono supermercati e grandi magazzini. E c'è il *circolo dei civili*, in cui ancora si vota nero e bianco, e spesso ostinatamente nero.

Si ha insomma il senso, entrando in uno dei paesi della Sicilia interna, o rivisitandolo a distanza di anni, di stare come in una finzione: in un modo di vita che non sapendo niente di sé, di come veramente è, del punto cui è arrivato, continua a rappresentare quello che effettivamente non è più. E in questa rappresentazione, in questa finzione, si insinua come un senso di

morte: qualcosa di simile a quel che si prova entrando nelle catacombe dei Cappuccini, a Palermo. Per una città come Palermo, di cui l'obiettivo di Minnella coglie tante piccole incongruenze quasi a simbolo delle grandi, le cose non sono poi tanto diverse. Le due industrie che vi fioriscono sono quella della Regione Autonoma – assemblea, governo, burocrazia – e quella dell'arrangiarsi. La prima riguarda il ceto medio, la seconda il sottoproletariato. Il quale sottoproletariato appunto denomina «industriale» colui che s'industria, che si arrangia: dal bracciante di piazza allo scippa borse. Tra queste due ce ne sta un'altra sfuggente e quasi invisibile di cui si è tanto parlato, e con tanta confusione, che ormai è meglio non parlarne più. Ovviamente, il rapporto tra la città capitale e il resto della Sicilia, ripristinato a com'era durante il vicereame per quanto riguarda il potere politico e burocratico, è mutato in senso economico al punto che quasi non esiste. Tutti sanno, e possono ancora vedere, come Palermo veniva raffigurata allora: un vecchio re al cui petto si nutriva un serpe – e voleva dire che dalla ricca capitale veniva nutrimento al regno, alla Sicilia tutta. Niente di più falso, ch  la verit  stava tutta nel contrario. Ma ora non si pu  dire n  che Palermo nutra la Sicilia n  che la Sicilia nutra Palermo. Tutto il nutrimento viene dall'emigrazione, dal Mercato Comune, dagli stipendi, dalle pensioni, dai pre-salari..

Comunque, la citt  d  impressione di una strenua vitalit  – di una vitalit  che quasi sfugge in una dimensione surreale se non addirittura folle. Appunto come in alcune di queste fotografie.

da *Sicilia negli occhi*, immagini e volti dell'Isola fotografati da Melo Minnella, nota introduttiva di L. Sciascia, Palermo 1972



**Su Mario Pecoraino**

***L'alloro estinto***

(1981)

Nell'intento e nel mezzo che lo realizza, nulla di più realistico: ma questo libro di fotografie può anche essere considerato come una costruzione simbolica, un labirinto di disgregazioni, di degradazioni, di rovine al cui centro sta un palazzo magicamente sopravvissuto o assurdamente restaurato con dentro – intatta, misteriosa, luminosa – una scultura. Una specie di caccia al tesoro, insomma: e si svolge aggirante, concentrica, per i meandri pericolanti e gli spazi desolati e desolanti della vecchia Palermo, in quel mandamento che prendeva nome dai Tribunali, ma sconfinando anche nel mandamento Castellammare e in quello, una volta esterno, dell'Orto Botanico. Apologo estetico, da paradosso wildiano (l'inseguimento dell'inutile bellezza: «L'artista è il creatore della bellezza... Tutta l'arte è completamente inutile»), a rovescio di un apologo civile, civico: poiché queste vie, questi slarghi, questi palazzi di cui sopravvivono portali, quinte e spaccati erano il cuore di un'antica e nobile città e nessuno, per circa quattro decenni, ha messo mano a una restaurazione, a una ricostruzione, a una bonifica; e dando così luogo a un primato non invidiabile: Palermo è l'unica città al mondo che conserva nel suo centro storico le rovine dei bombardamenti del 1943. A Stoccarda c'è, isolato come un monumento, un arco sopravvissuto alla città distrutta: memoria e monito. A Palermo tutto un mandamento: ma lasciato così non per memoria e monito, per mancanza di memoria piuttosto e senza che rappresenti alcun monito. Qual monito potrebbe infatti rappresentare se non quello del malgoverno che la città si è data subito dopo la guerra e che ha puntualmente mantenuto fino ad oggi?

Abbiamo detto magicamente sopravvissuto o assurdamente restaurato il palazzo che sta integro tra tanta rovina, ed è il palazzo Abatellis: ma appunto perché la sua integrità e bellezza sono, per quel che ha intorno, una contraddizione, un'incongruenza, una finzione in definitiva. Assurda, cioè, è la sua presenza, assurdo il fatto che lo si sia voluto restaurare, non il modo in cui è stato restaurato negli anni Cinquanta da Carlo Scarpa, architetto non laureato in architettura cui si debbono restauri tra i più sapienti e, per la loro

semplicità, tra i più arditi che siano stati fatti ai nostri anni in Italia. Scarpa, purtroppo, è arrivato un po' tardi per i restauri del vicino palazzo dello Steri: sicchè questo palazzo, imbellettato più che restaurato, si omologa alla rovina d'intorno.

Di perfetto restauro, dunque, il palazzo Abatellis ospita la Galleria Nazionale della Sicilia: aperta contraddizione con la disgregazione, architettonica, sociale ed umana, che lo circonda. Non ha credibilità, insomma, il fatto che in un luogo degno, in quel palazzo di splendida architettura gotico-catalana, pitture e sculture siano con ogni cura assicurate e conservate, se intorno tanti palazzi, di diversa epoca e bellezza, si sono ridotti a maceria e tanta gente vi viva come rintanata. E in ciò sembra trovare lugubre riverbero la denominazione del mandamento – mandamento Tribunali – assunta quando nel palazzo dello Steri si insediarono gli uffici giudiziari del Regno d'Italia, lugubrementemente succedendo a quelli della Santa Inquisizione.

Sei erano i mandamenti (quartieri, sezioni) in cui Palermo era divisa; quattro interni: Castellammare, Tribunali, Palazzo Reale, Monte di Pietà; due esterni: Orto Botanico e Molo. Meno antichi gli esterni; tra gli interni, forse più antico quello dei Tribunali, prima denominato Santa Ninfa (che fu, spodestata poi da Santa Rosalia, protettrice della città). Nel 1875, quando Carmelo Piola pubblicava la seconda edizione del suo *Dizionario delle strade di Palermo*, contava 35.425 abitanti. Nonostante il vertiginoso aumento della popolazione dell'intera città, è probabile ne conti poco più: lo stato delle abitazioni, le condizioni igieniche, la progressiva degradazione della vita che vi si conduce consigliano, a chi minimamente può, fuga verso altri quartieri. I confini del mandamento stanno tra il mare, la via Lincoln (Orto Botanico), la via Maqueda e il corso Vittorio Emanuele (l'antico Cassaro). La più lunga arteria del mandamento era la via Alloro, così chiamata perché nel cortile di palazzo San Gabriele era un albero d'alloro di eccezionale rigoglio. Il Piola dice che quest'albero «si estinse per vetustà il 4 dicembre 1704». Tanta precisione nella data di estinzione di un albero dà alla fantasia. È possibile stabilire la data precisa in cui per vecchiaia un albero muore? Come se si stesse a spiare la morte, giorno dopo giorno: e finalmente, caduta o ingiallita l'ultima foglia, ecco la certificazione della

morte, da tramandarne ai posteri: 4 dicembre 1704. E chi l'ha tramandata, questa notizia, da chi il Piola l'ha appresa? Vien voglia di mettersi a spigolare le cronache di quell'anno. Ma forse la spiegazione è del tutto banale: l'albero era già secco e il 4 dicembre del 1704 i marchesi di San Gabriele lo fecero sradicare. Resta comunque strano, e forse unico, il fatto che della morte di un albero ci sia stata tramandata la data precisa come della morte di una persona. Chi l'avesse detto, al cronista che fermò quella data e al Piola che la riprese, che alla loro accurata memoria, al loro eccezionale ricordare, sarebbe corrisposta, nel ventesimo secolo, l'incuria più smemorata, l'obbrobrio, l'abiezione. Per come la descrive il Piola, ancora dopo l'unità d'Italia la via Alloro sarà stata una delle più belle di Palermo. Oltre al palazzo Abatellis e alla chiesa della Gancia, «in questa via sono ancora ammirevoli alcuni palazzi nobili, tra i quali primeggiano quelli del marchese della Sambuca, quello del principe Pandolfina e quello del marchese Bonagia, nonché quello del marchese San Gabriele e quello del duca di Castrofilippo». Evidentemente, e specialmente nel XVIII secolo, i nobili avevano eletto la strada e il quartiere ai loro fasti: e anche la vita popolare – gli artigiani, i cocchieri, i servi, i cuochi – c'è da immaginare vi ebbe un certo fervore e un dignità che oggi sembra come dissolta nella rassegnazione, nell'inedia, nella presenza del superfluo.

Mario Pecoraino, che già per immagini aveva raccontato (e da scultore) gli scultori del Cassaro, racconta ancora per immagini questo apologo di disgregazione, di rovina; questa specie di caccia al tesoro che quotidianamente, *en touriste*, si ripete: l'approdo a palazzo Abatellis come ad una architettura fantastica dentro un lago di rovine. Nel seicento, sotto i vicerè spagnoli, il cavalier Di Giovanni poteva scrivere un *Palermo restaurato*. Nel 1981, nell'Italia democratica, nella Sicilia autonoma, Mario Pecoraino ritrae una Palermo quasi irrimediabilmente degradata. E regaliamo il “quasi” al futuro, nella speranza che lo meriti.

da Mario Pecoraino, *L'Alloro estinto*, didascalie di Rosario La Duca, La bottega di Hefesto, Palermo 1981, pp. 7-11.

## **Su Ferdinando Scianna**

### ***Fotografo nato***

(1983)

Sembra che non si possa scrivere di un fotografo, di una mostra o di un album di fotografie o anche di una sola fotografia senza tentare di rispondere o presumendo di rispondere o effettivamente rispondere alla domanda sull'ubi consistam estetico della fotografia. E tanto per fare un esempio: si ha l'impressione, leggendo *La chambre claire*, che Barthes volesse parlare di una sola fotografia, muovere a scoprirla. E così accade sempre ad ogni persona diciamo “speculativa” che si accosta alla fotografia, anche ad una sola, con diffidenza o con amore; e capita anche agli stessi fotografi, se cedono a scrivere riflessioni o confidenze (e diciamo “cedono” – come ad una tentazione cui bisogna invece resistere – perché il momento delle riflessioni o delle confidenze può per loro aprire travaglio e insicurezza, sovrapporsi al fare, dissolverlo o quanto meno insidiarlo; e nel senso che il fare diventa ricerca del modo, cadendo perciò nell'assurdo di coagulare quel che per sua natura è fluido, di voler prevedere l'imprevedibile, di mettere l'assoluto istante in relazione col diramare del tempo). E non che confessioni e riflessioni di fotografi non servano a capire e a definire la fotografia; al contrario, anzi, sono elementi insostituibili (e pensiamo soprattutto a certe pagine di Cartier-Bresson) per la costruzione di una estetica; solo che appunto a loro non servono o addirittura agiscono da remora al fare. Un discorso come quello di Barthes, talmente lucido e suggestivo da restare come punto di riferimento ad ogni altro discorso, se fatto proprio da un fotografo finirebbe col caricarsi di rischi. Le regole, le teorie, le estetiche debbono in ogni caso, per le arti delle immagini come per quelle della parola, venire dopo. Le unità aristoteliche diventano regola dopo i grandi tragici greci e prima di Shakespeare: non sono servite a Eschilo, Sofocle ed Euripide; e Shakespeare non se ne cura. E a maggior ragione per la fotografia, forma generata dall'istante e istante generato dalla forma (“L'istant engendre la forme, et la forme fait voir l'istant”: battuta di Eryximaque, in *L'âme et la danse* di Paul Valéry, che si può destinare senza esitazione alcuna alla fotografia, a farne davvero una “aesthetica in nuce”,

estremamente “in nuce”). Tutto è devoluto all’istante, all’attimo che si vuol dire fuggente. L’aggettivo “istantanea” giustamente, a buon diritto, è diventato sostantivo di tutte le fotografie, anche le pose, le nature morte, i monumenti, sono istantanee per eventi di luce, di spazio, di geometria e d’animo anche impercettibili. Quel che corre tra la realtà e l’occhio del fotografo, e che l’occhio del fotografo trasferisce all’occhio della macchina, attiene alla casualità e, se si vuole, alla fatalità. La frase cretina che è stata detta a proposito di una famosa fotografia – che non ci sarebbe stata se il fotografo si fosse trovato in quel momento voltato da un’altra parte – diventa meno cretina se, invece che a una sola fotografia, viene conferito alla fotografia in genere. Il fatto che il fotografo non si trovi a guardare da un’altra parte, che colga quel momento irripetibile e insostituibile, quella forma generata dall’istante e quell’istante generato dalla forma, si costituisce in fatalità, vocazione e stile. Si potrebbe anche parodiare Pascal, per ogni vero fotografo e per ogni sua “grande” fotografia: “Tu non mi cercheresti se non mi avessi già trovata”. E collegando questa frase a quella di Valéry, ecco che si è detto tutto sulla fotografia. Tutto quello, almeno, che può servire a un fotografo.

Ma si è ancora e sempre insicuri. Insicuro chi fa e insicuro chi fruisce. Ancorati, volendo parlare di un solo fotografo, stiamo tentando un ennesimo discorso sulla fotografia. E perché, dunque, se si vuole parlare di un pittore o di un quadro, di un film o di un regista, non si è condizionati e quasi obbligati a fare un discorso (a meno che il parlarne non si istituisca preliminarmente e consapevolmente come pretesto) sulla pittura o sul cinema, a fissarne teorie più o meno svagate, più o meno labili, più o meno perentorie, mentre puntualmente, anche non volendo, si è portati a improvvisarne o a meditarne uno, appena ci troviamo di fronte a una fotografia, a un fotografo?

Forse si è partiti sul piede sbagliato: allora, al momento in cui la fotografia nasceva, al momento in cui tra i pittori suscitava preoccupata avversione e utilitaristico consenso. E, tutto sommato, ad una definizione della fotografia, più positivamente incorre l’avversione di Ingres che il consenso di Delacroix. L’asservirla, da parte di Delacroix, era peggio che il temerla, da parte di Ingres. Ma bisognava né asservirla né temerla. Bisognava invece

inventare per lei una decima musa, come più tardi si è fatto per il cinematografo, cui, se mai – spettava l’undecima. E può sembrare una banalità o una boutade (o una boutade banale): ma tutti i guai vengono dal non avere assegnato alla fotografia una musa. La musa che presiede agli istanti che generano la forma e alla forma che genera gli istanti. Una musa che non può non esistere. Fu un peccato che Borges non abbia, per quel che sappiamo, mai scritto sulla fotografia. La fotografia, “quella” fotografia cercata e trovata dentro una raggiera di infinite possibilità ma che c’era già come il Dio di Pascal in coloro che lo cercavano, quel momento assolutamente soggettivo (e si potrebbe anche dire lirico) che si realizza – è il caso di dire – obiettivamente, nella duplice obiettività dell’oggetto che ne è bersaglio e dell’obiettivo che lo coglie, è tema propriamente borgesiano. L’istante che gioca con l’infinità o la non esistenza del tempo: nulla di più borgesiano.

Ma questo tema, così facilmente trasferibile in quella che una volta si diceva la “quarta dimensione” (espressione che furoreggiò negli anni trenta e che mi pare sia ora caduta in disuso) e che è poi la dimensione in cui le pagine di Borges si muovono (avendone perdute fisicamente due, quella superstite e le due perdute le ha riguadagnate metafisicamente nella quarta); questo tema è per me *una esperienza*. O almeno qualcosa di molto simile all’esperienza, se tante volte, andando in giro con Ferdinando Scianna, nei momenti in cui gli vedevo portare all’occhio la macchina fotografica, mi insorgeva vivissima l’impressione che proprio in quel preciso momento l’aspetto della realtà su cui la punta si “organizzasse”, assumesse un’espressione, una luce, un taglio e, insomma, un modo di essere, un’esistenza, già da camera oscura (o chiara che dir si voglia): della *sua* camera oscura, del *suo* modo di essere. E tanto più mi capitava di cedere a questa impressione quando improvvisamente e imprevedibilmente mi accorgevo di stare per essere fotografato o di esserlo già stato: il sentirmi dentro un’improvvisa e imprevedibile “organizzazione” di elementi visivi, e quasi loro preda, che a mia insaputa si erano mossi ed accampati; e in un momento in cui io di me stesso ero ignaro, per di più. Una faccenda pirandelliana, oltre che borgesiana. E mi avveniva di riflettere che un fotografo “nato” (Baudelaire mi pare usi questa espressione per i disegnatori

e gli incisori: disegnatore nato, acquafortista nato) consista appunto in ciò: nell'essere capace di trasmettere alla realtà i suoi segnali e nel riceverne obbedienza, oltre che nell'essere capace di estrarre, in termini pirandelliani, dal personaggio la creatura.

Fotografo "nato" Ferdinando Scianna lo è anche in senso anagrafico. È venuto a trovarmi la prima volta (segnalato e poi mandato da un professore di storia medievale) che era un ragazzo: e già aveva un consistente e prodigioso "portafoglio" di fotografie prevalentemente scattate in feste patronali siciliane. Faceva i suoi latinucci in storia dell'arte, con Cesare Brandi che allora insegnava a Palermo, e conosceva benissimo la storia della fotografia e moltissimo amava Cartier-Bresson (un libro di Cartier-Bresson, che io avevo e che lui non riusciva a trovare, se lo fotografò pagina per pagina). Ma era fotografo "nato": sentiva la fotografia da fare, la fotografia che si portava dentro e che lo aspettava, come infallibilmente richiamato.

Dal nostro incontro venne il libro sulle *Feste religiose in Sicilia*, ma il mio apporto limitato a un saggio la cui essenza le fotografie pienamente documentavano sarebbero valse a un discorso da sole, anche senza il mio scritto. Il libro suscitò accese polemiche e scontroso silenzi: i cattolici erano molto più intolleranti di quanto oggi siano; e il "compromesso storico", non ancora enunciato, innominabile ferveva. Ma il libro è rimasto, nel genere, come un classico. E non è, per Scianna, un libro già fatto, un libro già finito, anche se vent'anni sono passati: è un libro ancora aperto, che si va facendo; ad ogni estate Scianna aggiunge immagini di altre feste patronali siciliane, rivisita quelle già fatte. *Sicilia e dintorni* ha intitolato una sua mostra: e i dintorni sono il vasto e vario mondo in cui da allora oggi ha viaggiato, chiamato dai grandi avvenimenti, dai disastri della guerra e quelli della natura. E tende (lo si vede anche da questa antologia) a emarginare la sua attività di fotografo svolta in quanto giornalista, in quanto "inviato": forse appunto perché da "inviato", non per libertà e scelta (il congegno della libertà ha dentro i siciliani un delicatissimo funzionamento, basta un granellino di non libertà a dare la preoccupazione che si sia inzeppato); ma a me sembrano memorabili, e da memorare, alcuni suoi "reportages", soltanto in parte pubblicati nel settimanale *L'Europeo*, in cui per anni ha lavorato. Ne

ricordo uno, a colori, sull'incoronazione di Bokassa, di cui sarebbe da dire che “ridon le carte”, propriamente ridono di ironia, di beffa, nella parodistica orgia imperiale dei colori di un altro “servizio” memorabile, doppiamente *à la sauvette* – nel senso per cui l.. l'immagine di ogni vero fotografo e perché fatto aggirando sbarramenti e div... - quello sull'occupazione russa della Cecoslovacchia. Un “servizio” che a Gu.. Gerosa ha fatto pensare alla descrizione della battaglia di Waterloo nella Certosa di Parma di Stendhal, alla domanda, che vi si appone come un cartiglio, di Fal.... zio del Dongo: “Ho veramente assistito all'occupazione della Cecoslovacchia?”, sembra chiedersi Scianna attraverso le sue fotografie di quel disastro. E questo, del candore, credo sia l'elogio prim.. migliore che spetta alla sua sempre fresca, sempre nuova, sempre libera attività.

da L. Sciascia, *Fotografo nato*, in *Ferdinando Scianna. I grandi fotografi*, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, pp. 4-6.

### ***Fotografi “veri”***

(1985)

E' stato detto – ed è vero – che non c'è fotografia che nel giro di pochi anni non diventi “bella” per quel che vi si cristallizza di nostalgia, di rimpianto, di sentimento personale o collettivo. E insomma: perché è un “ricordo”. Ma ci sono delle fotografie che nascono “belle”, che sono in sé “belle” (e ancora più “belle” si fanno quando la memoria individuale o collettiva in esse riconosce e si riconosce): e sono le fotografie cui si può conferire, a modo di definizione, quel che Paul Valéry diceva della danza: “L'istante genera la forma e la forma fa vedere l'istante”<sup>27</sup>. L'irripetibile, unico istante; l'unica e irripetibile forza. Le fotografie, per dirla semplicemente, dei “veri” fotografi. Non credo ci sia un paese che, in questi ultimi anni, abbia avuto la sventura di essere stato, più di Racalmuto, fotografato. Da fotografi “veri”.

---

<sup>27</sup> P. Valéry, *L'ame et la danse...*, 1925.



Da fotografi di qualità. Da fotografi che in Italia – e nel mondo – godono di meritata notorietà e prestigio. E se ne è voluto raccogliere, in questa mostra, un inventario che costituisce, per il paese, un patrimonio.

da *Racalmuto nelle fotografie di G. Leone, M. Minnella, M. Pecoraino, F. Scianna, E. Sellerio*; "Malgrado Tutto", Racalmuto, giugno 1985

### ***Il ritratto fotografico come entelechia***

(1987)

Su *pittura di ritratto e fotografia*, sulla loro "fisicità", credo nulla si possa dire di più e di meglio di quel che Mario Praz, in un saggio del 1967, poi ripubblicato nel volume *Perseo e la Medusa*, ha scritto per definitivamente dissolvere il pregiudizio «che un ritratto eseguito da un pittore sia un'interpretazione e quindi una deformazione, e che una fotografia, al contrario, sia obiettiva e dica la verità». Ma pregiudizio o idea corrente o luogo comune non saldo, non apodittico come di solito sono, a livello di borghesia grossa e minuta, i pregiudizi, le idee correnti, i luoghi comuni; con qualche incrinatura, anzi, nel senso delle considerazioni di Praz, se nel *Dictionnaire des idées reçues* di Flaubert, mancando la voce "fotografia" e ripiegando sulle voci "dagherrotipo" e "ritratto", del primo si dice che «sostituirà la pittura» e del secondo che «il difficile sta nel rendere il sorriso»: non stando, dunque, a far distinzione tra ritratto in pittura e ritratto in fotografia e ad entrambi assegnando uguale difficoltà. E si capisce bene che al tempo di Flaubert si corresse a non distinguere, il ritratto di pittura gareggiando e raggiungendo in "obiettività" quello fotografico. Ma ecco, più di mezzo secolo dopo, nel *Piccolo dizionario borghese* di Brancati e Longanesi, il luogo comune sulla fotografia: «Nelle fotografie vengo un orrore», in cui, costituendo sé come eccezione, si dà per scontata la regola che un ritratto fotografico debba essere e sia "obiettivo". Solo che le eccezioni sono tante da costituirsi esse in regola, ciascuno ritenendo, di fronte alla propria immagine in fotografia, di essere sprovvisto di quella qualità o virtù che allora (1941) nella parola *fotogenia* si inventava. In

questa battuta - «nelle fotografie vengo un orrore» - più è luogo comune il presupposto dell'obiettività che la constatazione di una specie di personale carenza fotogenica; constatazione che, moltiplicandosi e generalizzandosi, è sì luogo comune, ma corrisponde in effetti alle sottili e irrefutabili considerazioni di Praz (poiché anche il luogo comune è, per quanto repugnante all'intelligenza, una forma della verità cui all'altro estremo, specularmente, corrisponde il paradosso: forma della verità cui l'intelligenza arride). E diramando dalla somiglianza, la cui resa difficilmente trova il consenso del soggetto e di coloro che può immediatamente lo conoscono, tanti sono gli elementi – inavvertiti o calcolati, imponderabili o, in senso fisico e mentale, di riflessione – che confluiscono in un ritratto a renderlo relativamente e variabilmente somigliante e/o non somigliante: lo stato d'animo, al momento, del soggetto e di colui che lo ritrae; il loro rapporto personale, il loro lungo o breve o fortuito conoscersi; l'incrocio di tempo e spazio, l'*hic et nunc* che – fulmineamente nel ritratto fotografico, con più lento rendersi in quello di pittura – precipita nel ritratto e vi si stabilisce; e così via, tralasciando tutti gli altri elementi di sostanza e di accidente (direbbe don Ferrante) che più o meno evidentemente concorrono alla formazione, *à la sauvette* o per un più lungo e consapevole *posare*, di un ritratto. Per cui Praz conclude col contentarsi degli antichi ritratti di Shakespeare, di Maria Stuarda, di Shelley: «un fotografo avrebbe potuto darci di loro versioni più saporite, ma difficilmente più attendibili».

Ma da questo punto travalicare a un diverso discorso sull'attendibilità dei ritratti; e muovere alla ricerca di una diversità – peculiare, essenziale – del ritratto fotografico da quello in pittura. Esattissime le considerazioni di Praz sulla non differenza: ma basta spostare la questione, per dirla approssimativamente, dal “fisico” al “metafisico” perché la differenza insorga e s'imponga. Nel ritratto fotografico – almeno in uno, degli uomini di cui conosciamo, sia pure sommariamente, la vita, la storia personale, l'opera – si realizza un'attendibilità che non pone o allontana il problema della somiglianza e però restituisce il senso di quella vita, di quella storia, di quell'opera compiutamente, in *entelechia*. E si vuol proprio dire dell'entelechia aristotelica, dantesca, goethiana (lasciando da parte la monade di Leibniz, meno suggestiva).

La prima idea del ritratto fotografico come entelechia mi è balenata – anche se vaga, sospesa, incerta – appena ho cominciato a leggere quella “nota sulla fotografia” di Barthes che impropriamente, mi pare, s'intitola *La camera chiara*: impropriamente, mi pare, perché alla fine ci si conferma nell'idea che anche per Barthes tante oscurità si addensano in quella camera. Barthes comincia così la sua nota: «Un giorno, molto tempo fa, mi capitò sottomano una fotografia dell'ultimo fratello di Napoleone, Girolamo (1852). In quel momento, con uno stupore che da allora mi dura con la stessa intensità, mi dissi: “Sto vedendo gli occhi che hanno visto l'Imperatore”. A volte mi capitava di parlare di quello stupore, ma poiché nessuno sembrava dividerlo, e neppure capirlo (la vita è fatta di piccole solitudini), lo dimenticai». Ma non del tutto, evidentemente, se gli torna come prima sollecitazione a un discorso sulla fotografia. E immediatamente lo stupore dichiarato da Barthes parve anche a me alquanto peregrino e non condivisibile, ma prima che voltassi pagina mi si era formata una riflessione che forse che sì forse che no s'incontrava a rendere men piccola la solitudine di Barthes, e comunque era questa: che effettivamente l'esistenza di Girolamo Bonaparte, il compiuto senso della sua vita, la sua storia, potevano assommarsi, in chi s'imbatteva in una fotografia, nell'improvvisa rivelazione, nel subitaneo stupore di *star vedendo gli occhi che avevano visto l'Imperatore*.

La parola entelechia in quel momento non mi affiorò; e nemmeno quando Barthes, più avanti, più precisamente spiega il suo sentire e il suo pensare nei riguardi del ritratto fotografico. È un breve racconto: della ricerca di un ritratto della madre, morta da poco, in cui si raccolga il più compiutamente possibile – nella compiutezza che solo la morte conferisce a una vita – il senso, il significato, la “singolarità” (come di ogni vita) della sua vita. Una fotografia che fosse il centro, il luogo geometrico di un'esistenza; che dicesse, insomma, “la storia di un'anima”.

«Così, solo nell'appartamento nel quale era morta da poco, io andavo guardando alla luce della lampada, una per una, quelle fotografie di mia madre, risalendo poco a poco il tempo con lei, cercando la verità del volto che avevo amato. E finalmente la scoprii. Era una fotografia molto vecchia. Cartonata, smangiata negli angoli, d'un color seppia smorto, mostrava

soltanto due bambini in piedi, insieme, all'estremità di un ponticello di legno, in un giardino d'inverno col tetto a vetri. Mia madre aveva allora (1898) cinque anni, suo fratello sette... Osservai la bambina e finalmente ritrovai mia madre. La luminosità del suo viso, la posizione ingenua delle sue mani, il posto che lei aveva docilmente occupato senza esibirsi e senza nascondersi, la sua espressione infine, che la distingueva, come il Bene e il Male, dalla bambina isterica, dalla smorfiosetta che gioca all'adulta: tutto ciò formava l'immagine d'una *innocenza* assoluta (se si vuole accettare questa parola nella lettera delle sua etimologia, e cioè nel significato di “io non so nuocere”) e aveva trasformato la posa fotografica in quel paradosso insostenibile che lei aveva sostenuto per tutta la vita: l'affermazione di una dolcezza». La vera immagine di sua madre, la “verità del volto” di sua madre, Barthes la scopre dunque, tra tante fotografie, e le più di quando lui *c'era* e dunque più facilmente avrebbe potuto riconoscerla, più immediatamente legarvisi col ricordo e così ricordi, nella fotografia di una bambina di cinque anni: una immagine di quando lui non c'era. L'evocazione cui si dedicava, l'identità di sua madre che nelle fotografie cercava, non avevano dunque nulla a che fare con la somiglianza fisica. Era la ricerca di una entelechia.

E tuttavia – ripeto – nemmeno allora, leggendo questa pagina di Barthes che nella mente mi lasciò quella baluginante inquietudine di quando si cerca una soluzione che si allontana al tempo stesso che sembra vicina, la parola mi si rivelò. Mi assalì improvvisamente l'estate scorsa, mentre mi si mostravano le fotografie che Pedriali fece a Pasolini. *Entelechia*. E subito dopo pensai: «un uomo che muore tragicamente». Seppi subito che era un pensiero non mio. Era una definizione dell'entelechia: ma di chi? Certamente non di Dante, alle cui ore passate sulla *Divina Commedia*, negli anni di scuola, dovevo la remota nozione dell'entelechia.

Impossibile, poi, in questa forma così breve e netta, così perentoria. Non di Aristotele, non di Tommaso d'Acquino: cui spesso il nostro professore, spiegandoci Dante, faceva richiamo; e quindi anche per l'entelechia, parola che nella *Divina Commedia* non si incontra ma concetto senza il quale il poema non sarebbe. E finalmente, quando mi ero rassegnato a non ritrovarla, riaprendo casualmente *Il libro degli amici* di Hofmannsthal, ecco

la definizione balzarmi agli occhi: «Un uomo che muore a trentacinque anni. Questo è ciò che Goethe chiamava l'entelechia». Non è come io, guardando le fotografie di Pasolini, l'avevo ricordata: ma non è diverso il significato. E non è di Hofmannsthal, ma di un Moritz Heimann di cui confesso che nulla so: e aveva annotata quella definizione di Goethe, forse sintetizzandola, nella sua forma più comunicativa e, si potrebbe anche dire, più “moderna”. Da far pensare alla “dicitura” di un Diderot, se mai a Diderot fosse capitato di occuparsi dell'entelechia e di spiegarla.

Quando altrove Goethe ne parla e ne scrive (il che spesso gli avviene), il concetto di entelechia appare, per così dire, più ortodosso: anche se, isolate, certe frasi assumono una forza e una suggestione pari a quella della definizione raccolta da Heimann. «La natura non può mancare di un'entelechia»: che è puramente Aristotele; ma espressioni come «la persistenza dell'individuo», «l'uomo caccia via da sé tutto quel che non è conforme alla sua natura», «ogni entelechia è un frammento di eternità», hanno – pur senza uscire dalla *Metafisica* di Aristotele – suggestioni e richiami a noi più vicini, ineffabile prensilità. Ed ecco : «Tel qu'en Lui-même enfin l'éternité le change», il primo verso (che sarebbe bastato a dir tutto) del sonetto *La tombeau di Edgar Poe* di Mallarmé. E ancora: «Que si j'étais placé devant cette effigie/Inconnu de moi-même, ignorant de mes traits/A tant de plis affreux d'angoisse et d'énergie/Je lirais mes tourments et me reconnaitrais» (nella traduzione di Ruggero Guarini: «Se mi trovassi davanti a questa effigie/ Ignoto a me stesso, ignaro dei miei lineamenti/In tante orrende pieghe d'angoscia e d'energia/Leggerei i miei tormenti e mi riconoscerei»). È, nei Cahiers di Paul Valéry, una quartina su un suo ritratto fotografico: e se precisamente sapessimo a quale si riferisce, potremmo apporla, in questa mostra [“Ignoto a me stesso”, 1987, *n.d.r.*], come didascalia, come cartiglio. Ma forse è stato meglio il non saperlo, se una più vasta suggestione ne è venuta: di estrarne quell' «inconnu de moi-même», ignoto a me stesso, che all'intera mostra dà il titolo. E sono dei versi che irresistibilmente – anche per la seduzione della parola «energia» (Aristotele: «l'energia tende all'entelechia») - sembrano alludere all'entelechia, a un estremo e finale riconoscersi in un “aldilà”: ombra intravista e riconosciuta così come Dante intravede e riconosce le ombre. E così grande, libera,

affilata intelligenza di Valéry, eccola quasi a riscuotere – sottilmente intrisa anche dello “stupore” di Barthes – la popolare *superstizione* di appena ieri (che oggi sembra annientata dalla quantificazione e dall'abitudine) nei riguardi del ritratto fotografico: come un *consegnarsi a mano altrui*: al destino, alla morte, a Dio. E all'ignoto se stesso.

Ma quel che nella più secca enunciazione goethiana dell'entelechia - «un uomo che muore a trentacinque anni è in ciascun punto della sua vita un uomo che morrà a trentacinque anni» - si trova di intrinseco e vibrante richiamo al ritratto fotografico è il presupposto, che vi si distoglie, di un'idea del tempo qual si dispiega in quella linea che, partendo da Sant'Agostino, arriva a Borges. «In che si diminuisce e consuma» dice Agostino «il futuro che ancora non c'è? E in che modo cresce il passato che più non è, se non perché nell'anima ci sono tutte e tre le cose: presente, passato e futuro?». E lo si è visto da Barthes, come in un sol punto – il ritratto di una bambina di cinque anni – presente, passato e futuro si raccolgono e si svolgono: il presente di quando la fotografia è stata fatta, il futuro che è diventato passato, il tutto che la morte ha concluso. Un *aleph*. Che Borges ha esplicitamente inventato come magica contrazione dello spazio e che implicitamente è, in tutta la sua opera, sortilegio di contrazione del tempo, sul punto della dissolvenza e dell'oblio: e appunto perciò investito da un estremo fulgore. «Una piccola sfera cangiante [...] Il diametro dell'Aleph sarà stato di due o tre centimetri, ma lo spazio cosmico vi era contenuto, senza che la vastità ne soffrisse». Tra le cose magiche che senza magia conosciamo, non si può conferire all'aleph una qualche analogia con l'obiettivo di una macchina fotografica?

Ma perché una mostra di ritratti fotografici di scrittori? Se ne può dare una ragione semplice e immediata: che dentro una casa editrice, cercando un tema che peculiarmente si appartenga alla fotografia, affacciandosi quello del ritratto, non si poteva non pensare, anche per l'esigenza di contenerlo, di delimitarlo, che ai ritratti degli scrittori. Ma altra se ne può cercare meno semplice e più mediata: che lo scrittore è, tra gli uomini, il più “ignoto a me stesso”: per quelle motivazioni che rapidamente, ma profondamente, Diderot intuisce quando lo pone in paragone al commediante.

da *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, aprile-giugno 1987) a cura di D. Palazzoli, Bompiani, Milano 1987

### ***Gli scrittori e la fotografia***

(1988)

Due anni fa mi sono trovato a suggerire la mostra «Ignoto a me stesso – ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges» che, realizzata da Daniela Palazzoli, si tenne a Torino, alla Mole Antonelliana, nella primavera dell'anno scorso e credo sia ancora in giro in altre città italiane. Il titolo mi venne da una quartina di Veléry scrisse, quasi a modo di cartiglio, per un suo ritratto; e scrissi l'introduzione al catalogo decifrando, in rapporto al ritratto fotografico, il concetto aristotelico-tomistico, dantesco, goethiano di entelechia. È uno dei pochi miei scritti che riesco a rileggere senza insofferenza: poiché anche quel che scriviamo scorre come il fiume di Eraclito.

Come i navajos tessavano i loro tappeti lasciando in ognuno una piccola imperfezione, a che l'anima del tessitore non vi restasse imprigionata, nella mostra vi furono delle piccole imperfezioni: e due restano memorabili e fortunatamente, nel catalogo, memorate. Da considerare, insomma, impremeditate «perfezioni» invece che imperfezioni. La prima riguarda Pirandello: la fotografia che porta il suo nome, fatta da Franco Antonicelli, è data come del 1938; ma incertamente, col punto interrogativo: 1938 ?; quasi si dubitasse che due anni prima, il 10 dicembre del 1936, Pirandello era morto. Notato, a catalogo già stampato, l'errore, si ricorse a frettolosi accertamenti: e venne fuori come probabile l'anno 1935. Ma nel 1935 Antonicelli era ad Agropoli, in Campania, confinato politico. E proprio lì aveva scoperto il diletto di fotografare: ma più che improbabile, impossibile che Pirandello vi si fosse recato. Non pere che tra loro ci fosse mai stata una qualche relazione; né è pensabile – come oggi accade agli ergastolani – che al confinato politico fosse elargita una licenza-premio. Del resto, la fotografia *non somigliava*: quel che le conferiva *somiglianza* era una certa e

pirandelliana teatralità, quasi si fosse sulla scena dei *Sei personaggi*; ma quell'uomo in abbandono e bonario, come addolcito da una inconsueta libagione, non poteva essere Pirandello. In tante fotografie il volto e la figura di Pirandello dicono distrazione, estraneità, stanchezza: ma mai quella tenera rassegnazione che è nell'immagine della mostra, miope, quasi bovina. Ma a quale altro scrittore, se non appunto a Pirandello, poteva capitare un simile incidente diciamo d'identità?

La seconda imperfezione, il secondo incidente, capita con Erskine Caldwell. Criterio della mostra era l'esclusione degli scrittori viventi: per ragioni pratiche ma anche, da parte mia, per una ragione che direi metafisica. Ma ecco una fotografia del vivente Caldwell insinuarsi tra le duecento della mostra. Stupefacente svista, considerando che Caldwell è il solo scrittore di cui manchi, nel catalogo, l'anno della morte. Può darsi che coloro che schedavano, che catalogavano, l'abbiano lungamente e vanamente cercato, l'anno della morte: ma ha del prodigioso il fatto che, non trovandolo, il sospetto che Caldwell, appena inaugurata la mostra, era morto. Per obbligo di catalogo, diceva Arpino.

Ho quasi scherzato. Quasi. Perché questi due incidenti – casuali, leggeri, divertenti anche – finiscono col configurarsi in parabole di senso vagamente inquietante, di sottile premonizione. Nella sfera della superstizione, se si vuole: ma di difficile rimozione, congiungendosi l'antica meraviglia e paura che nel sentimento popolare accompagnò il nascere della fotografia al riaccendersi oggi – per dirla semplicemente e semplicisticamente – della metafisica nella fisica. Il senso, la premonizione, che la fotografia abbia a che fare con l'identità e con la morte. Problemi che il problema del tempo racchiude: il problema capitale della metafisica, come diceva Bergson e come Borges in tutta la sua opera, variamente rappresentandone l'insolubilità, ripete.

Siamo sulla soglia dell'inesprimibile. Ma approssimativamente: nulla è più vicino all'abolizione del tempo, tra le rappresentazioni che l'uomo sa dare della propria vita, della fotografia; ma al tempo stesso, nulla ne è più lontano. È come la palla di gomma che tocca il muro ma ne rimbalza lontano, magari a perdersi. Il muro del tempo che c'è, che non c'è: comunque un muro (insorgono nella memoria due versi di Ungaretti:



«quando il cuore d'un ultimo battito/avrà fatto cadere il muro d'ombra»). E viene da parodiare Agostino: «Che cos'è il tempo? Se non me lo chiedono, lo so; se me lo chiedono, lo ignoro»; e che su una stessa fotografia sappiamo che cos'è il tempo se non ce lo chiedono, se non ce lo chiediamo; ma non lo sappiamo più se ce lo chiedono, se ce lo chiediamo. E diciamo su una fotografia perché un tale aporema, un tal piccolo dramma metafisico, può più o meno labilmente sorprenderci in qualsiasi momento e di fronte a qualsiasi rappresentazione, momentanea vertigine o pensiero che dura fino a smarrirsi: ma inevitabilmente e immediatamente – con tale immediatezza spesso da restare indecifrato, disagio senza nome, inquietudine – ci assale guardando una fotografia. Per abolirlo o per fermarlo, per abolirlo fermandolo, la fotografia si può dunque dirla una guerra contro il tempo: non illustre, umile e quotidiana piuttosto; ma appunto nel suo essere umile, nel suo essere quotidiana, nel suo essere oggi ovunque in agguato o invadente, in un certo senso violenta, raggiunge e sorpassa – anche nei suoi risultati più grezzi, più brutali o banali – le altre forme, già illustri, di guerra contro il tempo: la storia, il romanzo. E credo che di ciò sentisse avvertimento Capuana, scrittore verista e fotografo a volte metafisico. E non che non ci fossero istanze *veriste* nel suo fotografare: si può anzi dire che nel suo far proseliti alla fotografia – Verga, De Roberto – altro non ci fosse, «*majora premunt*» «*maiora canamus*», che un servirsene a fondare una specie di archivio di «appunti dal vero»: e si veda il suo colloquio con Zola, testimone Ogetti; ma nel praticarla (con grande perizia tecnica ed elargendole il suo tempo in misura che, sulle difficoltà tecniche di allora, si può considerare ingente), si era come imbevuto di istanze metafisiche. Il suo fotografarsi «morto» era qualcosa di più di un «fingersi morto»: era un chiedere all'obiettivo, nel mondo senza tempo in cui l'obiettivo vaga come l'occhio di Dio, la celebrazione anticipata, nel mondo del tempo, di quell'istante di verità. Non trovò di meglio che chiamarlo «profetico», questo suo autoritratto da «morto»: ma era qualcosa di più, considerando quanto sia ovvia per ognuno la profezia del morire e quanto di assoluta impossibilità il vedersi addormentato o morto. E poiché soltanto la fotografia può coglierci, ignari, nel sonno (lo stupendo capitolo di Cecchi, in questa antologia, sul ritratto di una bambina dormiente), nell'equivalenza del

dormire-morire, ecco Capuana tentare, per così dire, il colpo. Solo che il coglierci «veramente» addormentati può accadere in fotografia, dal gesso della «maschera funebre». E tuttavia: immaginiamo di ignorare la storia di questo autoritratto di Capuana, immaginiamo di ignorare che sia un autoritratto e una celia, immaginiamo che rechi la didascalia di «Capuana sul cataletto funebre» (perché Capuana, allora per più verosomiglianza, si dispose su un cataletto: specie di poltrona su cui il morto veniva legato per la durata della cerimonia funebre): e siamo alla «verità» di cui Capuana voleva illudere (e forse illudersi).

Come Mormorio ci informa, c'è un precedente a questa fotografia di Capuana: ma assume un valore puramente esteriore, considerando che Capuana la macchina fotografica se la portava nelle sedute spiritiche e che fotografava ectoplasmi. La fotografia era sì per lui ausilio e supporto al verismo letterario (e così, comunque legati alla verità oggettiva e oggettuale, sarà per tanti pittori: la fotografia ancella della pittura), ma ne era anche fuga verso l'ignoto, verso il mistero – in un certo senso addirittura verso l'invisibile. E comunque verso l'invisibile (attraverso il *non plus ultra* della visibilità, del visibile) un valico.

Appunto sulle fotografie di Capuana, mi è venuta l'idea – corrispondente a quella dei ritratti raccolti nella mostra di Torino – di fare un'antologia di quel che gli scrittori hanno visto, intravisto, fantasticato sulla fotografia, dal suo nascere od oggi. Idea che ho suggerito a Mormorio, che da storico della fotografia «di molte lettere» credo se la coltivasse già. E l'idea mi è (fa al caso dirlo) scattata, più che sull'autoritratto da «morto», su quel ritratto della madre che credo sia da considerare uno dei più alti momenti «letterari» della fotografia: in cui letteratura e fotografia fanno un *tutt'uno*. Quante pagine – che ci sono – bisogna assommare per arrivare a un «discorso» di tal forza sulla madre siciliana, sulla madre mediterranea? Nulla di paragonabile – di tale immediatezza, di tale energia – né da Capuana né da altri è stato mai scritto.

Ma l'antologia, ovviamente, esula da questo «scatto», da questa suggestione: che ho ragione di credere Mormorio abbia, sull'avvio, condiviso. È molto varia, molto complessa, molto ricca di intelligenza e di estravaganza, di intelligenza estravagante e di estravaganza intelligente. Ma in fondo

riducibile a due linee, e queste due linee forse convergenti in una. Per estrema semplificazione: la linea degli ectoplasmi, che possiamo sintetizzare nella battuta «non mi piace il comunismo per l'idea che ha della fotografia». Battuta che è di Nabokov: e se, a renderne trasparente il senso, la disciolgiamo nella pagina di Kundera compresa in questa antologia, eccoci alla convergenza «metafisica». Per come forse, «metafisicamente», da parte di Mormorio e un po' da parte mia, volevasi in questa silloge dimostrare.

[Prefazione] in *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. IX-XIII.

## CAPITOLO II

### LA DIREZIONE DI «GALLERIA. RASSEGNA BIMESTRALE DI CULTURA» (1949-1989)

---

Gli orientamenti fin qui accennati si possono cogliere di riflesso nella sua lunga attività come direttore di «Galleria: rassegna bimestrale di cultura», fondata nel 1949 a Caltanissetta ed edita da Salvatore Sciascia<sup>1</sup>. Tra i fondatori del periodico, vi furono Nicola Basile e Calogero Natale, che ne sarà direttore per un anno, mentre dal 1950 ne assume la direzione Leonardo Sciascia, assieme a Mario Petrucciani<sup>2</sup> e Jole Tornelli<sup>3</sup>.

Molti anni dopo lo scrittore ricorda come nacque la rivista nell'ambiente culturale nisseno: «Negli anni Cinquanta Salvatore Sciascia ha fondato una rivista, *Galleria*, di cui mi ha affidato le sorti; i numeri di questa rivista sono stati un punto di incontro. Calvino ha collaborato. Pasolini, Roversi, Romanò sono stati i primi a consegnarmi testi importanti, ad aiutarmi...»<sup>4</sup>.

---

1 Il periodico, edito dall'editore Sciascia di Caltanissetta, era stampato, fino al 1952, presso l'Officina Tipografica "Santi Andò & Figli" di Palermo (Via Manin 1), mentre poi sarà stampata presso la "Società Grafica Artigiana, già Cappugi", sempre a Palermo. Ogni fascicolo è formato in genere da circa settanta pagine, e il formato è di 18 x 13 cm. L'abbonamento annuale a sei numeri era di L. 800, mentre il singolo numero costava L. 150, per l'estero il doppio.

2 Mario Petrucciani (Caserta, 1924 – Lavinio, 2001), storico e critico letterario tra i più eminenti del secondo Novecento, allievo di Giuseppe Ungaretti, e grande studioso dell'Ermetismo, e di Dino Campana. È stato per anni direttore della Fondazione Giuseppe Ungaretti, e docente presso numerose Università in Italia e all'estero e ha terminato i suoi anni di insegnamento presso la prima cattedra di Letteratura Italiana Contemporanea della Sapienza di Roma. È stato presidente dell'Istituto Nazionale di Studi Romani. La sua figura ha avuto un ruolo notevole nel tessuto critico della rivista, al riguardo, sarebbe opportuno approfondire i legami tra il grande storico e Sciascia, soprattutto nell'ambiente letterario e artistico romano della metà del secolo.

3 Cfr. «Galleria», I, 1, agosto 1949; e *ibid*, II, 1-3, 1950.

4 Cfr. M. Collura, *Il maestro..*, 1996, p. 134.

Rivista prevalentemente di carattere letterario, nata come «libero luogo d'incontro, inizialmente fra giovani scrittori meridionali, con non altra pretesa che quella di portare avanti una proposta antologica, che si accompagna a periodici bilanci»<sup>5</sup>, «Galleria», come enunciato dal titolo, era tuttavia rivolta a molteplici aspetti della cultura contemporanea, con particolare attenzione alla critica figurativa e con interessi che spaziavano dal cinema al teatro e alle inchieste di attualità<sup>6</sup>.

La rivista, pur essendo stampata in ambito provinciale, fu subito notata da Vittorini che da Milano così scriveva a Sciascia: «Caro Sciascia, considero la sua Galleria la migliore rivista letteraria che sia mai uscita in Sicilia, priva del tutto della jattanza ciarlatanesca e del diletterismo archeologico che purtroppo affliggono la maggior parte delle manifestazioni culturali nella nostra isola, mi sembra una cosa che può acquistare, a poco a poco, un senso anche su piano nazionale»<sup>7</sup>.

E gli elogi alla neonata rivista giungono anche da Italo Calvino – che, come noto, sarà uno degli interlocutori più assidui e amati da Sciascia nella sua produzione letteraria –, il quale, invitato a collaborare, così scrive da Torino il 22 maggio del 1953: «Caro Sciascia. Seguo con simpatia “Galleria” e mi congratulo molto con Lei per l’alto livello letterario che essa mantiene»<sup>8</sup>.

La presenza dello scrittore racalmutese nella direzione della rivista nissena, che ebbe cadenza bimestrale fino al 1987 (poi sarà quadrimestrale), fu determinante ai fini del valore culturale assunto dal periodico nel corso degli anni a livello nazionale e internazionale, grazie anche al prestigio delle firme che emergono dallo spoglio degli indici. Tra i numerosi collaboratori si annoverano, infatti, oltre a una

---

5 R. Macchioni Jodi, in *Letteratura italiana. Novecento*, Milano 1980, p. 7146.

6 Nei primi anni la suddivisione in singole rubriche scandiva più regolarmente gli interessi per i vari argomenti, come il cinema, il teatro, la musica e le arti visive. Tale regolarità andrà via via sfumando nei numeri della fine degli anni Cinquanta e ancor più in quelli dei decenni successivi, assumendo una forma sempre più di carattere antologico, con maggiore attenzione ai temi figurativi.

7 Cfr. Elio Vittorini, *Lettere 1852-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 52.

8 Lettera di Italo Calvino a Leonardo Sciascia, dattiloscritta, su carta intestata dell’Editore Einaudi, datata 22 maggio 1953, e indirizzata nell’abitazione di Racalmuto, via Regina Margherita 37, conservata presso il fondo epistolare della Fondazione “Leonardo Sciascia” di Racalmuto. Nella medesima lettera, più avanti, Calvino aggiunge: «Vi collaborerei volentieri, purtroppo la mia produzione non è molto abbondante, e sono sempre pressato di richieste da ogni parte. Appena avrò un pezzo disponibile, ve lo manderò volentieri». E infatti, a partire dagli anni Sessanta, lo scrittore inizierà la sua collaborazione al periodico nisseno, ed è rilevante, in questa sede, il suo contributo su Carlo Levi nel numero dedicato all’artista torinese apparso nel 1967, cfr. I. Calvino, *La compresenza dei tempi*, in «Galleria», a. XVII, n. 3-6, maggio-dicembre 1967, pp. 237-240, si veda anche *Indici di «Galleria»*, *infra*.

nutrita schiera di noti scrittori e critici letterari – da Pier Paolo Pasolini ad Alberto Moravia, da Mario Praz a Emilio Cecchi<sup>9</sup>, da Ferruccio Ulivi a Enrico Falqui<sup>10</sup> - anche storici e critici d'arte, tra cui Stefano Bottari, Carlo Ludovico Ragghianti, Giovanni Carandente<sup>11</sup>, Roberto Salvini, Emilio Lavagnino<sup>12</sup>, Ottavio Morisani,

---

9 Sulla figura di Emilio Cecchi legata alle riviste d'arte cfr. G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995, pp. 162-163 e 173-174; mentre per una più ampia ed esaustiva bibliografia su Cecchi si veda la voce biobibliografica di L. Gallo, *Schede biobibliografiche e indici delle riviste «Vita Artistica» e «Pinacotheca»*, p. 410, appendice al saggio di G. C. Sciolla, *«Vita Artistica» e «Pinacotheca» (1926-1932): promemoria per una ricerca*, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Milano 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore) a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007.

10 Enrico Falqui (Frattamaggiore, Napoli 1901 – Roma 1974), critico e prolifico antologista formatosi alla scuola della “Ronda”, si dedicò in particolare di letteratura contemporanea, di prosa d'arte e di letteratura artistica del Sei e Settecento. Su Falqui cfr. G. Petrocchi, *Enrico Falqui*, in *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, diretta da G. Grana, Marzorati Editore, Milano 1973, vol. 5, pp. 3489- 3498.

11 Giovanni Carandente (Napoli 1920), storico dell'arte e funzionario, formatosi a Napoli con una tesi su Mattia Preti, pubblicata successivamente su «Brutium», nel 1945 si trasferisce a Roma per frequentare il Corso di perfezionamento diretto da Pietro Toesca e Lionello Venturi, e subito dopo viene assegnato alla Soprintendenza della Calabria, con sede a Cosenza in qualità di ispettore. Il suo ambito di studi verte sulla scultura del Trecento e sul Quattrocento dell'Italia centro-meridionale. Nel 1948 viene trasferito a Roma presso l'Istituto Centrale di Restauro, dove rimane due anni, successivamente sarà a L'Aquila, dove rimane fino al 1951, realizzando l'ordinamento del Museo Nazionale locale e in seguito della Pinacoteca Comunale di Teramo. Nei primi anni Cinquanta un ulteriore trasferimento lo porta per tre anni a Palermo (1951-1954), dove si occuperà, con Carlo Scarpa, dell'allestimento del Museo di Palazzo Abatellis, e realizza a Messina, con Giorgio Vigni e Scarpa, la prima grande mostra su Antonello da Messina (1953), recensita positivamente da Longhi. Ritorna poi a Roma, in qualità di ispettore del settore mostre presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, dove rimarrà fino al 1960, occupandosi anche di arte contemporanea, da Severini a Scipione, da Marini a Burri. Negli anni a seguire alternando attività critica, espositiva e scientifica sarà anche direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini e del Museo Nazionale di Palazzo Venezia. Dalla fine degli anni Ottanta, in qualità di direttore delle Arti Visive della Biennale di Venezia, tornerà ad occuparsi di problematiche contemporanee, anche attraverso la critica militante nelle maggiori riviste d'arte e nei principali quotidiani italiani. Su Carandente cfr. M. G. Barberini, *Giovanni Carandente* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 144-153.

12 Emilio Lavagnino (Roma 1898 – Ginevra 1963), allievo, alla Scuola di perfezionamento in Storia dell'Arte a Roma, di Adolfo Venturi, da cui rimarrà metodologicamente influenzato. Collaboratore de “L'Arte” a partire dai primi anni Venti, curandone per molti anni il Bollettino bibliografico, i suoi interessi andavano dall'architettura del Quattro e Cinquecento, prevalentemente in ambito romano, nel 1926 vinse il concorso per ispettore aggiunto nell'amministrazione dell'Antichità e Belle Arti e venne assegnato alla Soprintendenza all'Arte Medievale e Moderna di Palermo. Qui rimase un anno, studiando i dipinti della chiesa di Santa Maria di Gesù, pubblicandone tra il 1926 e il 1927 i risultati sul “Bollettino d'Arte” di Corrado Ricci. Approfondì gli studi sull'oreficeria del Quattrocento in Sicilia, pubblicando un saggio sulla rivista diretta da Ugo Ojetti, “Dedalo” (1927-1928). Nel 1936 pubblicò per la U.T.E.T. Un'ampia monografia sulla *Storia dell'Arte Medievale italiana*, dall'età paleocristiana al Trecento, che rimane fondamentale soprattutto per i temi sull'architettura. Nel 1938 assunse la direzione della Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medievali e Moderne del Lazio, subentrando a Federico Hermanin. Durante la guerra contribuì notevolmente a salvare gran parte del patrimonio artistico dell'Italia centrale, e fu anche attivo politicamente nel Partito del Lavoro. Dal 1955 fu membro del Consiglio Superiore delle Antichità e Belle Arti, ed ebbe un ruolo sempre più rilevante nell'amministrazione centrale a Roma, negli ultimi anni estese il raggio di interesse dei suoi studi: dalla pittura del Seicento olandese e italiano, alla pittura francese dell'Ottocento, fino all'arte contemporanea. Su Emilio Lavagnino cfr. P. Nicita Misiani, Emilio Lavagnino (ad vocem), in

Luigi Carluccio, Roberto Longhi, Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan, Federico Zeri, Giuliano Briganti, Enrico Crispolti e molti altri<sup>13</sup>. Nomi che testimoniano senz'altro la sensibilità del periodico per le arti figurative, a dimostrazione dei legami esistenti nella seconda metà del Novecento tra critica letteraria e critica d'arte. Tra i collaboratori stranieri vanno ricordati almeno Anatole France, Jean Cocteau, Dominique Fernandez, Robert Perroud, Donald Hall, Raphael Alberti, Georges Perec e William Carlos Williams<sup>14</sup>.

Di orientamento politico e culturale spiccatamente antifascista, come emerge chiaramente nell'editoriale del primo numero di Calogero Natale, intitolato *Per un invito alla letteratura*<sup>15</sup>, la rivista, ispirata fortemente da Sciascia, si affaccia nel clima culturale del dopoguerra inserendosi nel dibattito sul realismo<sup>16</sup> con una

---

*Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 325-335.

13 Tra gli altri nomi di critici italiani che emergono dallo spoglio delle annate del periodico si possono citare: Libero Biageretti, Vittorio Fagone, Renato Giani, Francesco Giunta, Roberto Tassi, Valerio Volpini, Pietro Bianchi, Attilio Bertolucci, Licisco Magagnato, Giuseppe Marchiori, Antonio Del Guercio, Massimo Mila, Paolo Ricci, Mario Alicata, Giovanni Testori, Mario Soldati, Arturo Bovi, Sandra Giannattasio, Franco Passoni, Vanni Ronsisvalle, Attilio Battistini, Arnaldo Tanzi, Ivana Musiani, Celso Benintendi, Enrico Brenna, Pietro Scarpa, Virgilio Guzzi, Umberto Mastroianni, Corrado Marsan, Vito Apuleio, Valerio Mariani, Mauro Innocenti, Alberto Bevilacqua e Vittorio Scorza.

14 Tra gli altri critici stranieri che collaborarono alla rivista si annoverano: Robert Melville, Ben Shahn, James Troll Soby, Douglas Cooper, Werner Spies, Werner Haftmann, John Fleming, Hug Honour, Johnn Rewald, John Richardson e Bernd Krimmel.

15 Cfr. C. Natale, *Per un invito alla letteratura*, «Galleria», I, 1, 1949, p. 1 : «Sul finire del "ventennio" si agitò una vuota polemica sul tema di una letteratura italiana o europea e sui caratteri di un'arte che avrebbe dovuto essere aggogata alla politica. Naturalmente tutte le varie dissertazioni che al riguardo vennero avanzate non facevano altro che aggirarsi intorno a sofismi di varia natura per non urtare contro lo scoglio evidentissimo di una impossibilità, in regime di tirannide, delle manifestazioni artistiche. Infatti, nessuno degli autori che intervennero nella polemica sapeva spiegarsi (o meglio, voleva spiegarsi) il perchè durante i "vent'anni" non si fosse verificata alcuna seria produzione artistica». Appare evidente qui la critica nei confronti della cultura italiana sotto il fascismo incentrata in ambito letterario dal fenomeno del dannunzianesimo- verso cui Sciascia non nutrì mai particolare interesse – e in merito alle arti figurative, nei riguardi delle frange più politicizzate del Gruppo di Novecento, sostenuto da Margherita Sarfatti. Su l panorama del primo Novecento, relativamente a questi temi, cfr. F. Benzi, *Origini e poetiche del gruppo di "sette pittori del Novecento", 1920 – 1924*, in *Il "Novecento" milanese: otto pittori e uno scultore*, catalogo della mostra (Roma 1987) a cura di F. Benzi, Roma 1987, pp. 3-6; e per un quadro più generale cfr. R. Bossaglia, *L'arte nella cultura italiana del Novecento. Con un dizionario minimo degli artisti e dei critici*, Laterza, Milano 2000, pp. 45-77.

16 La scelta di campo in favore del realismo, che fu naturalmente trasversale rispetto alla letteratura e alle arti visive, va intesa nel solco della cultura gramsciana che emergeva nella critica letteraria e figurativa dei primi anni Cinquanta attraverso riviste quali «Nuova Corrente», «Nuovi Argomenti», «L'esperienza poetica», «Il Selvaggio», dove scrivevano Pasolini, Romanò, Roversi, Maccari, Guttuso e lo stesso Sciascia. Su questo punto cfr. M. Onofri, *Storia di Sciascia*, Editori Laterza, Roma 2004, pp. 33-34.

posizione in parte critica dell'oggettivismo neorealista<sup>17</sup>, promuovendo una cultura libera da ogni paternalismo politico e improntata sull'autonomia della letteratura e delle arti, nel solco comunque della tradizione realistica, riconosciuta in scrittori come Alvaro, Bontempelli, Brancati, Jovine, Moravia, Savinio, Vittorini e Zavattini, rivendicando il valore espressivo del linguaggio letterario<sup>18</sup>. In ambito figurativo, queste posizioni si rispecchiavano nell'adesione alle premesse del realismo sociale di Renato Guttuso e Giuseppe Migneco del gruppo di "Corrente" e poi del "Fronte Nuovo delle Arti", dal quale però Sciascia si discosterà quando il movimento inizierà ad assumere i toni della propaganda politica<sup>19</sup>, e successivamente nell'interesse verso le esperienze più libere, orientate tra figurativismo simbolico ed espressionismo lirico, di Bruno Caruso, o verso il linguaggio visionario di ascendenza metafisica di Alberto Savinio e Fabrizio Clerici.

Nei primi anni il periodico aveva una cadenza regolare e ospitava saggi che spaziavano dalla letteratura artistica all'arte antica e moderna, con scritti rivolti anche alle problematiche sull'arte contemporanea. A partire dalla seconda metà degli anni Sessanta, invece, cambierà in parte la sua impostazione uscendo con diversi "numeri unici", accorpatisi in fascicoli doppi o tripli, su letterature straniere, sulla poesia dialettale o dedicati ad un determinato autore, per cui la forma di rivista cede spesso spazio a vere e proprie monografie d'arte oppure a raccolte antologiche di scritti dedicati a singoli artisti, tra cui si possono citare almeno quelli su Bruno Caruso<sup>20</sup>, su Emilio Greco<sup>21</sup>, su Mino Maccari<sup>22</sup>, su Guttuso<sup>23</sup>, su Giuseppe Migneco<sup>24</sup>, su Alberto Savinio<sup>25</sup> e su Fabrizio Clerici<sup>26</sup>. Questi fascicoli a carattere monografico e

---

17 C. Natale, *Per un invito ...*, cit., p. 2: «La fantasia ha ceduto il posto al documento e ne è venuta la corrente verista che oggi impronta tutte le espressioni creative. Spesse volte tali riproduzioni neo-realiste che squarciano il velo della menzogna e della ipocrisia irritano chi si è abituato a vedere le cose attraverso la finzione e sorgono le discussioni o si lanciano anatemi».

18 *Ibid.*, p. 3.

19 L'adesione del periodico al realismo socialista è confermata, inoltre, da alcuni collaboratori come Antonello Trombadori, Raffaele De Grada, Mario De Micheli e Duilio Morosini, fervidi sostenitori e teorici, nel dibattito acceso degli anni Quaranta e Cinquanta contro i sostenitori dell'astrattismo e dell'irrazionalismo informale, del movimento del "Fronte Nuovo", fondato da Guttuso nel dopoguerra come prosecuzione logica delle premesse del gruppo di "Corrente", e che andava a configurare l'*imprinting* della cultura figurativa neorealista.

20 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Bruno Caruso, XIX, 1-2, gennaio-aprile 1969.

21 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Emilio Greco, XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969.

22 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Mino Maccari, XX, 1-2, gennaio-aprile 1970.

23 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Renato Guttuso, XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971.

24 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Giuseppe Migneco, XXII, 1-2, 1972.

25 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato ad Alberto Savinio, XXXIII, 3-6, 1983.



antologico presentavano scritti di critici e storici dell'arte, da Carlo Ludovico Ragghianti a Cesare Brandi, da Luigi Carluccio a Federico Zeri, accompagnati da significative testimonianze critiche provenienti dal mondo letterario, come nel caso dello stesso Sciascia, ma anche di Vittorini, Moravia e Pasolini.

Da un punto di vista programmatico la rivista rispecchiava il pensiero e l'orientamento estetico di Sciascia, anche se non si può parlare di un vero programma teorico<sup>27</sup>, infatti, è noto quanto lo scrittore fosse ostile a ogni sorta di ideologia culturale e soprattutto alle mode dei movimenti, sia letterari che artistici in genere<sup>28</sup>. Sciascia diffidava dai movimenti avanguardistici o dalle tendenze astrattiste, manifestando invece il suo interesse per tutte le esperienze contemporanee che andavano verso il recupero del figurativismo; né più proclive era verso il teatro d'avanguardia (nonostante alcuni suoi ammiccamenti presenti nel suo racconto *L'onorevole*<sup>29</sup>); o verso il Surrealismo, movimento al quale rimproverava la mancanza di ironia (eccetto la figura di Renè Magritte)<sup>30</sup>. Nell'articolo *E le arti vogliono divertirsi* lo scrittore afferma che «qualcosa di Bouvard e Pécuchet sempre traspare nei gruppi che promuovono movimenti d'avanguardia. I singoli possono essere dei geni o dei cialtroni (qualche genio, molti cialtroni) ma il gruppo ha sempre un fondo di stupidità – di rivalsa della stupidità – che presto o tardi ne traluce»<sup>31</sup>.

---

26 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici, XXXVIII, 2, maggio-agosto 1988.

Fabrizio Clerici (Milano, 15 maggio 1913 – Roma, 7 giugno 1993), pittore dalla poetica complessa e di matrice eclettica, fu anche architetto, scenografo, costumista, fotografo e amico di alcuni fra i più importanti artisti, critici, musicisti e letterati del Novecento. Formatosi all'Accademia di Brera, si stabilisce a Roma nel '32 dove si laurea in architettura. Nel 1936 si lega a Savinio e nel '38 conosce De Chirico che lo incoraggia nella pratica del disegno. Si dedicherà poi alla pittura, piena di riferimenti artistici e letterari, e intrisa delle inquietudini del Novecento. Il suo immaginario coniuga le suggestioni di Giovanni Battista Piranesi, l'autorevolezza negli studi sull'antichità classica del gesuita ed erudito tedesco del XVII secolo Athanasius Kircher, così come di Caspar David Friedrich e Arnold Böcklin, trasferendone i codici figurativi e di ricerca nel suo paesaggio contemporaneo, inevitabilmente intriso di inquietudini ed introspezioni. La sua figura sarà rivalutata nel 1984 con una grande mostra al Palazzo dei Diamanti a Ferrara curata da Federico Zeri (cfr. *Fabrizio Clerici*, presentazione di F. Zeri, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1983-1984, Roma 1983).

27 Più che una normativa estetica precisa, anche se non del tutto priva di schieramenti teorici, la rivista di Sciascia intendeva promuovere la diffusione del gusto contemporaneo in seno alla letteratura e alle arti figurative contemporanee, raccogliendo saggi critici e articoli sui più svariati argomenti della critica del tempo, mantenendo tuttavia un'impronta "regionalistica", ma non provinciale.

28 G. Traina, *Leonardo Sciascia...*, cit., p. 60.

29 L. Sciascia, *L'onorevole*, Einaudi, Torino 1965.

30 Sciascia scrisse anche una recensione su una mostra parigina degli anni Sessanta dedicata a Magritte, artista molto apprezzato dallo scrittore, cfr. L. Sciascia, *Il tabuto di madame*, in «L'Ora», 12 dicembre 1964.

31 L. Sciascia, *E le arti vogliono divertirsi*, «Corriere della Sera», 26 ottobre 1982.

Questa avversione nei confronti dei movimenti avanguardistici, da una rilettura dei numeri di "Galleria", osservando anche la scelta dei collaboratori e i temi trattati nelle varie rubriche, emerge in modo piuttosto evidente. Il periodico dimostra un orientamento di gusto letterario ed estetico che si muove in una direzione prettamente anti-avanguardistica, con la predilezione per autori e artisti "classici" nel senso di un recupero della tradizione realistica, riecheggiando in parte il clima di *rappel à l'ordre* degli anni Venti<sup>32</sup>. Non a caso, anche sul piano teorico, il periodico tende a recuperare alcuni aspetti dell'esperienza culturale degli anni Venti maturata in seno a due riviste note del campo letterario e artistico, quali «La Ronda» fondata a Roma nel 1919<sup>33</sup>, e «Valori Plastici», fondata a Roma nel 1918<sup>34</sup>, attorno alle quali ruotavano figure come Cecchi e Savinio, autori verso i quali Sciascia nutrì un forte ascendente<sup>35</sup>.

Per quanto concerne i confronti con altre riviste promiscue rivolte alla letteratura e alle arti visive, un precedente significativo è rappresentato dalla quasi omonima «Galleria. Rivista mensile illustrata del "Corriere italiano"», diretta da Ardengo Soffici e pubblicata a Roma nel 1924 (usciranno solo cinque fascicoli da gennaio a maggio). Con questa la rivista siciliana ha in comune il taglio degli argomenti trattati: dalle prose antologiche ai diari di viaggio, dal teatro alla musica, dalle arti figurative al cinema; la predilezione per l'illustrazione grafica (soprattutto disegni e xilografie di artisti come De Chirico, Savinio, Alberto Martini e altri); e

---

32 Per un quadro generale e sintetico sul clima culturale del "ritorno all'ordine" cfr. E. Pontiggia, *Modernità e classicità : il ritorno all'ordine in Europa: dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano 2008.

33 Sulla cultura del periodico «La Ronda» cfr. G. Ravagnani, *La Ronda*, in «Almanacco letterario Bompiani», 1960, pp. 59-60; G. Luti, *significato della «Ronda»*, in "L'approdo letterario", n. 46, 1970, pp. 103 ss.

34 Su "Valori plastici" cfr. C. Gian Ferrari, *"Valori Plastici" e "Novecento": le due facce della medaglia*, in *Valori plastici / XIII Quadriennale*, a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, Milano 1998, pp. 91-95; E. Pontiggia, *I classici moderni : perché la rivista Valori Plastici di Mario Brogli fu al centro del dibattito che caratterizzò l'arte del Novecento italiano*, in "Quadri & sculture", VII, 1999, 34, pp. 66-67.

35 Per quanto riguarda l'interesse di Sciascia per Cecchi, basti citare l'interessantissimo saggio *Appunti per un omaggio a Cecchi*, apparso nel 1953 nella rivista "Galleria". Mentre, su Savinio, autore, come è noto, amatissimo da Sciascia, basti ricordare gli scritti a lui dedicati sia per il versante letterario che figurativo: si ricordino almeno la pregevole edizione illustrata del 1979, Alberto Savinio : *pittura e letteratura*, curata assieme a Giuliano Briganti per l'editore milanese Franco Maria Ricci (cfr. *Alberto Savinio: pittura e letteratura*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano 1979); e la antologia di scritti Savinio Alberto. *Opere: scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, uscita a Milano per la Bompiani nel 1989 (cfr. Alberto Savinio, *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, Bompiani, Milano 1989).

infine alcuni collaboratori provenienti dalla cultura rondista, come i già citati Cecchi e Savinio.

Tra le riviste coeve, invece, per quanto concerne quelle letterarie, «Galleria» appare culturalmente vicina alla romana «Nuovi Argomenti»<sup>36</sup>, fondata nel 1953 da Alberto Carocci, Alberto Moravia, Pier Paolo Pasolini e Enzo Siciliano, con la quale condivideva il principio della priorità intellettuale dell'uomo sulle ideologie; e a «Nuova Corrente», fondata a Genova nel 1954 da Mario Boselli e Giovanni Sechi e per la quale Sciascia fu redattore dal 1955 al 1958<sup>37</sup>.

Tra le altre riviste letterarie con interessi per le arti visive, che vanno a costituire in un certo senso il terreno culturale di riferimento del periodico nisseno, si possono citare almeno «Beltempo. Almanacco delle lettere e delle arti», fondata a Roma nel 1924 e diretta da Enrico Falqui e Libero de Libero, «Il Contemporaneo», mensile di letteratura e arte fondato a Torino nel 1924 da Marziano Bernardi, Lorenzo Gigli e Giuseppe Gorgerino, cui collaborarono anche molti artisti, tra cui Guttuso; e infine «Il Verri», fondato a Milano nel 1956 e diretto da Luciano Anceschi<sup>38</sup>.

Per quanto concerne le riviste d'arte, «Galleria» mostra alcune analogie con «L'Immagine. Rivista di arte, di critica e di letteratura», fondata nel 1947 a Roma da Cesare Brandi<sup>39</sup>, con la quale condivideva alcuni collaboratori, da Cecchi ad Argan, e la scelta di alcuni artisti per la parte grafica, come Mino Maccari e Guttuso. Sempre in quegli anni, altra fondamentale rivista dal congiunto interesse letterario e figurativo, e con una struttura antologico-saggistica, era «Paragone. Rivista mensile

---

36 La rivista di letteratura e cultura «Nuovi Argomenti», fondata a Roma da Carocci e Moravia nel 1953, era sorta con l'intenzione di dare nuova vitalità alla cultura di sinistra del dopoguerra, con una forte presa di posizione nei dibattiti culturali attraverso una visione estesa della letteratura, aprendosi ad ambiti di indagine di natura politica e sociale con la formula del saggio-inchiesta, aspetto che sarà ripreso in parte anche da «Galleria».

37 «Nuova Corrente», rivista di studi specialistici a prevalente carattere letterario-filosofico, fondata a Genova nel 1954 da Mario Boselli e Giovanni Sechi. Inizialmente era impegnata nel dibattito sul realismo e sulla sperimentazione, la rivista si orientò, fin dai primi anni Settanta, ad un largo campo disciplinare, dalla linguistica alla psicanalisi, dalla teoria della letteratura all'epistemologia, avvalendosi di una prestigiosa collaborazione italiana ed internazionale.

38 G. Dal Canton, *Arti visive e critica nelle pagine del "verri"*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano 2007, pp. 489-499.

39 Sul periodico fondato da Brandi si veda: *Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M. I. Catalano, in corso di stampa.

di arte figurativa e letteratura»<sup>40</sup>, fondata a Firenze nel 1950 - che tuttavia era articolata in due fascicoli, usciti a mesi alterni, dedicati uno alla letteratura e l'altro alle arti figurative - dalla quale però «Galleria» si discosta nettamente per indirizzi di ricerca e orientamenti teorici.

Sul piano grafico, la rivista si caratterizza per una raffinata sobrietà, che emerge già nella copertina, di colore bianco, su cui spiccava il titolo in rosso.

L'apparato illustrativo, in alcuni numeri, così come è dimostrato dall'interesse di Sciascia per il disegno e l'incisione<sup>41</sup>, comprendeva anche la copertina, impreziosita da un disegno o da un'incisione, o a volte da un acquerello, quasi mai da un dipinto, relativa all'argomento o agli argomenti trattati. Mentre più frequenti erano le illustrazioni grafiche nei numeri dedicati a problematiche figurative. Tra gli illustratori più assidui dei primi numeri troviamo Emilio Greco, Domenico Purificato, Arnaldo Ciarrocchi e Mino Maccari. Nel caso di numeri monografici dedicati a uno scrittore o a un artista, era spesso un ritratto o un disegno ad occupare la copertina, come nel caso del fascicolo del 1972 dedicato a Giuseppe Migneco<sup>42</sup>, o come nel numero dedicato a Pier Paolo Pasolini, dove addirittura era riproposto un disegno a china di Pasolini stesso<sup>43</sup>.

Nell'ambito delle arti figurative rimane preponderante l'interesse del periodico per l'incisione: a questo proposito nascono i «Quaderni di Galleria», usciti dal 1954 al 1959, che si presentano come “numeri speciali” affiancati alla rivista e dedicati monograficamente a scrittori e incisori contemporanei particolarmente amati da Sciascia, tra cui si ricordano quelli su Ernesto Treccani, Enrico Gaudino, Carlo Russo, Arnaldo Battistoni, Bruno Caruso, Federica Galli, Jaki (con testo di Sciascia),

---

40 Su «Paragone» si veda il recente studio di Maurizia Migliorini, cfr. M. Migliorini, *Roberto Longhi editorialista: il caso di "Paragone Arte"*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano, 2007, pp. 473-488.

41 Sulla passione di Sciascia per l'incisione si veda almeno: G. Bufalino, *Sciascia amateur d'estampes*, in «Kalós. Arte in Sicilia», VII, 3, 1995, pp. 4-11; *Leonardo Sciascia: amateur d'estampes*, a cura di F. Izzo, Associazione Amici di Leonardo Sciascia, Catania 2002; A. Motta, *Leonardo Sciascia e i peintres et acqua-fortistes*, in «Nuova antologia», 2002, pp. 326-332.

42 Cfr. «Galleria», cit., XXII, 1-2, 1972.

43 A Pasolini fu dedicato un numero monografico di «Galleria», caratterizzato oltre che dalla consueta formula antologica, anche da un corredo illustrativo significativo che andava dalla copertina, occupata da un disegno a china dello scrittore stesso, alle pagine intermedie corredate da illustrazioni di vari artisti dediti alla grafica, come Maccari, Purificato, Guttuso, Caruso e Clerici. Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Pier Paolo Pasolini, XXXV, 1-4, 1985.

Giuseppe Gambino, Mario Bardi, Raffaello Piraino, Alba Rizzo (con testo di Guttuso), Giorgio Carpinteri, e Giacomo Porzano<sup>44</sup>.

Così Sciascia ricorda, anni dopo, come nacque l'idea di affiancare alla rivista questi volumetti, che fondevano sapientemente prosa e illustrazione grafica: «Nel 1953, a Caltanissetta, l'editore Salvatore Sciascia che già da cinque anni pubblicava la rivista *Galleria*, il professore Luigi Monaco ed io decidemmo di dar vita ad una col lezioncina di testi che si affiancasse alla rivista e che uscisse con una certa regolarità in terne di volumetti dedicati, a somiglianza della rotazione triennale alla poesia, alla prosa, all'arte. Tre volumetti ogni anno. Nove in tre anni. Ne scrissi subito a Pasolini...»<sup>45</sup>.

I *Quaderni* nacquero principalmente per due motivi: da un lato l'esigenza di estendere ulteriormente il numero degli scrittori editi su scala nazionale – con nomi anche di rilievo, si pensi solo al libretto di Pasolini *Dal Diario (1945-47)*; dall'altro, la possibilità di impreziosire la rivista potendo corredare i testi con incisioni originali di autori di fama nazionale come Bartolini, Treccani, Galli e molti altri incisori, in alcuni casi anche stranieri<sup>46</sup>. A questo filone si lega anche la collana edita da Sellerio, curata da Sciascia e intitolata “La civiltà perfezionata”, elegante galleria di incisori in sodalizio con raffinati testi letterari<sup>47</sup>.

Da un esame dei carteggi sciasciani dei primi anni Cinquanta, emerge con chiarezza l'impegno dello scrittore a estendere le collaborazioni al periodico in ambito figurativo, rivolgendosi ad alcuni tra i più eleganti prosatori-incisori italiani del tempo, come dimostra il sodalizio con Leonardo Castellani, la cui grafica incisoria di gusto settecentesco (con chiari riferimenti a Canaletto e Marco Ricci) affascinava molto lo scrittore. Nel 1954, l'incisore faentino-urbinate, in risposta a una precedente richiesta di collaborazione a “Galleria”, così risponde a Sciascia:

---

44 Per numeri di «Quaderni di Galleria» sugli artisti citati si veda rispettivamente: A. Uccello, *Ernesto Treccani incisore*, n. 40; E. Treccani, *Enrico Gaudino incisore*, n. 45; A. Uccello, *Carlo Russo scultore*, n. 51; V. Volpini, *Arnaldo Battistoni incisore*, n. 57; R. Usiglio, *I mafiosi di Bruno Caruso*, n. 59; A. Uccello, *Gli alberi di Federica Galli*, n. 65; L. Sciascia, *Jaki*, n. 68; R. Wolf, *Giuseppe Gambino incisore*, n. 75; F. Grasso, *La Sicilia di Mario Bardi*, p. 86; N. Tedesco, *Il “liberty” di Raffaello Piraino*, n. 90; R. Guttuso, *Il Gattopardo visto da Alba Rizzo*, n. 93; F. Ulivi, *Racconto siciliano di Carpinteri*, n. 109; N. Tedesco, *L'umanità di Porzano dentro e fuori lo schermo*, n. 110.

45 Cfr. M. Collura, *Il maestro...*, 1996, p. 135.

46 Si pensi a Edo Janich, Karl Plattner, figure molto amate da Sciascia, per i due artisti si rimanda al capitolo successivo, *infra*

47 Cfr. F. Izzo, *Come Chagall...*, 1998, p. 193-194.

«Pur non conoscendo la rivista “Galleria” non essendo in vendita nelle nostre edicole, mi sentirei lusingato apporvi la mia modestissima collaborazione. Son incisore e tengo a considerarmi tale, però, assai spesso mi diverto a riempire piccole cartelline su riferimenti al mio lavoro: siano osservazioni su opere di pittura attraverso i musei e le mostre, o attenzioni che riguardano paesaggi che ritraggo sulle lastre o quelle per un insetto e una pianta. Di queste coserelle sono andato pubblicandone qua e là, ed ora l’editore Vallecchi andrà ad annunciare una raccolta “Paesaggi Marchigiani”, corredata da riproduzioni di acqueforti, - anche il mio istituto [Istituto di Belle Arti di Roma] pubblicò nel ’46 un volumetto di prose “Pagine senza cornice”, decorato da numerose acqueforti originali (...) mi faccia sapere il suo parere e mi mandi un numero della sua rivista, le sarò grato»<sup>48</sup>.

Il primo numero, uscito nell'agosto del 1949<sup>49</sup>, presentava una ricca struttura tematica, che si articolava in diverse rubriche, quali *Studi – Pensieri – Narrativa – Documenti – Corrispondenze – Poesia – Confidenze epistolari – Scontri e pretesti – Cinema – Teatro – Arti figurative – Scienza – Incheste – Recensioni*, rispecchiando il carattere poliedrico e interdisciplinare insito nello statuto del periodico<sup>50</sup>.

Al primo numero collaborarono figure preminenti della letteratura e della critica del tempo, tra i quali, Calogero Natale, Luigi Russo, Stefan George, Cesare Zavattini, Stefano Bottari, Vitaliano Brancati e lo stesso Sciascia<sup>51</sup>. Risulta di un certo interesse il breve saggio dedicato dal siciliano Stefano Bottari al rapporto tra tradizione novecentista e astrattismo nella poetica di Arturo Martini, dal titolo *Arturo Martini e l'astrattismo*<sup>52</sup>, che inaugurava la sezione dedicata alle *Arti figurative* della neonata rivista, proponendo un tema molto dibattuto nella critica artistica contemporanea nei maggiori periodici nazionali del campo, quali “La Critica d'Arte”, fondata nel 1935 a Firenze da Carlo Ludovico Ragghianti<sup>53</sup>, e “Paragone Arte” di

---

48 Lettera dattiloscritta su carta non intestata di Leonardo Castellani a Leonardo Sciascia, inviata da Urbino (via Raffaello 22) e datata 30 novembre 1954, conservata presso la Fondazione “Leonardo Sciascia”, Racalmuto. Castellani, pubblicherà sulla rivista, infatti, nel 1957 e nel 1959, due scritti (cfr. Viaggio a Settembre, VII, 1, gennaio-febbraio, 1957, pp. 1-36; Ragazze al fiume, IX, 1-2, gennaio-aprile 1959, pp. 42-46) e consegnerà in diverse occasioni disegni e illustrazioni inedite, cfr. Appendice II, *infra*.

49 Cfr. «Galleria», I, 1, agosto 1949.

50 *Ibid.*

51 Nel primo numero Sciascia è presente con un racconto dedicato a Racalmuto, *Paese con figure*, e con una recensione del romanzo di Truman Capote, *Altre voci altre stanze*, cfr. *Ibid.* pp. 21-24, 53-54.

52 S. Bottari, *Arturo Martini e l'astrattismo*, «Galleria», I, 1, agosto 1949, pp. 42-44.

53 Su «La Critica d'Arte» di Ragghianti si veda almeno: G. C. Sciolla, *La Critica d'Arte del*

Roberto Longhi. In poche note, Stefano Bottari, eminente storico e critico d'arte, allievo di Enrico Mauceri, tracciava in questo saggio i tratti essenziali della questione filosofica, di matrice hegeliana, della “morte dell'arte”, attraverso le posizioni teoriche e poietiche in seno alla scultura di Arturo Martini<sup>54</sup>.

Nel 1950, la sezione dedicata alle problematiche di arte figurativa ospita uno scritto molto critico nei confronti del gruppo di pittori che in seno alla cultura estetica novecentista aveva recuperato la tecnica dell'affresco decorando con soggetti inneggianti alle imprese politiche fasciste molti palazzi pubblici d'Italia. Lo scritto di Giovan Battista Comandè, dal titolo ironicamente polemico, *La favola dell'affresco*<sup>55</sup>, metteva in discussione alcuni principi retorici del gruppo *Novecento*, e in particolare la tendenza di recuperare la tecnica dell'affresco, ai fini di una “presunta magnificenza”, valore, secondo le posizioni novecentiste, raggiunto grazie alle peculiarità della tecnica stessa<sup>56</sup>. L'autore giudica tale tendenza un equivoco, “un'idea esteticamente errata”, in quanto «le qualità stilistiche di un artista prescindono dalla tecnica utilizzata»<sup>57</sup>.

Tra gli scritti dei primi anni della rivista sono da segnalare almeno due importanti contributi che attengono alla sezione dedicata alla letteratura artistica e alle arti figurative.

Il primo, di Ferruccio Ulivi, riguarda la riproposizione di alcuni passi de' *La carta del navegar pitoresco*<sup>58</sup> del teorico veneziano Marco Boschini uscito a Venezia nel 1660, testo cruciale della letteratura artistica del XVII secolo per la pittura veneta dal Rinascimento al Barocco<sup>59</sup>. Il saggio di Ulivi, nel quale è sottolineata l'importanza dell'opera per la scoperta critica del colorismo veneto, metteva in risalto le qualità teoriche del Boschini, di cui è esaltato l'intuizionismo preromantico nello

---

*Novecento*, Torino 1995, pp. 163-164, 171; E. Pellegrini, *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti: parte I; 1934 – 35*, in «Annali di critica d'arte», II, 2, 2006, pp. 453-500.

54 S. Bottari, *Arturo Martini ...*, 1953, p. 43.

55 G. B. Comandè, *La favola dell'affresco*, «Galleria», II, 4-6, agosto-ottobre 1950, pp. 253-255.

56 *Ibid.*, p. 254.

57 *Ibid.*

58 F. Ulivi, «*La carta del navegar pitoresco*» di Marco Boschini, «Galleria», III, 4-5, marzo-maggio 1953, pp. 1-7.

59 M. Boschini, *La carta del navegar pitoresco, dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pitura, soto nome d'Ecelenza e de Compare ... Con i argomenti del Volonteroso Academico Delfico*, Venezia 1660. Per l'edizione critica si veda: *La Carta del navegar pitoresco*, a cura di A. Pallucchini, Venezia-Roma 1966.

sforzo di penetrare il linguaggio pittorico, riconoscendone l'acutezza d'intuizione e la qualità di espressione poetica. Ne rivaluta, infine, gli aspetti regionalistici, elogiando il «linguaggio “borghese”, di quel fervido, leggiadro e leggero Seicento veneziano»<sup>60</sup>.

L'antologia riproponeva il passo dedicato al paesista Noel Cochin (detto Monsù Cussin, 1622-1695)<sup>61</sup>, quello dedicato al pittore manierista Dario Varotari (Verona, 1539-1596)<sup>62</sup> e infine il passo celeberrimo dedicato alla Pittura<sup>63</sup>. Negli numeri successivi, un breve saggio, apparso sempre nel 1953, è quello dedicato dal pittore Domenico Purificato ad Antonello da Messina, intitolato *Magia e felicità di Antonello*<sup>64</sup>. Si tratta di un breve e forbito elogio critico su Antonello, probabilmente maturato in occasione della celebre mostra monografica tenutasi a Messina nello stesso anno. Al centro del tema è posta la “magia” e la “felicità” delle opere più note del pittore messinese, qualità che, secondo l'autore, che denuncia il suo punto di vista privilegiato di artista, sono da ricondurre alla straordinaria e sapiente perizia tecnica del pittore quattrocentesco, particolarmente nella tecnica della pittura ad olio<sup>65</sup>.

Nei primi anni Cinquanta, l'attenzione del periodico era rivolta anche ai principali avvenimenti espositivi dell'arte contemporanea, assumendo un'importante funzione di informazione artistica, non senza offrire una prospettiva di orientamento estetico. In questo filone rientrano le *Lettere da Venezia* del fine scrittore e giornalista di origini calabresi Mario La Cava. Si trattava di immediati e colti resoconti sulla Biennale di Venezia, in cui, con un linguaggio vivace di impronta “militante” - con un evidente richiamo, nella forma, alla tradizione dei Salons del Sette e Ottocento - lo scrittore riportava le sue impressioni sulle opere e gli artisti da lui ritenuti di maggior interesse.

Nella prime due relazioni, dedicate alla Biennale del 1953, emerge chiaramente la visuale del “letterato critico d'arte” da cui prende piega l'analisi delle opere e degli

---

60 *Ibid.*, p. 3.

61 Su Noel Cochin si veda: C. Costans, M. T. M. França, *Noel Cochin* (ad vocem), in *Dizionario della pittura e dei pittori*, ed. it, diretta da E. Castenuovo, B. Toscano, vol. I, p. 693.

62 Su Dario Varotari, padre del più noto Alessandro (detto Padovanino), cfr. L. Crossato, *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962; M. Botter, *La villa Capodilista di Dario Varotari*, Treviso 1967; *Dario Varotari* (ad vocem), in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, diretta da F. Russoli, vol. XI, p. 254.

63 F. Ulivi, «*La carta del navigar pitoresco*» di Marco Boschini..., cit., pp. 6-7.

64 D. Purificato, *Magia e felicità di Antonello*, «Galleria», III, 4-5, marzo-maggio 1953, pp. 8-12.

65 *Ibid.*, p. 10.



artisti:

Caro Sciascia,

C'è un libro di Bontempelli, intitolato «Appassionata incompetenza», che gli italiani non hanno letto, come succede talora anche per i più noti scrittori, in cui l'autore, protestando la sua incompetenza nella critica delle arti figurative, trova modo tuttavia di fare alcune delle osservazioni più calzanti che sia dato di leggere su quelle arti in genere e su singoli artisti in particolare. Perché Bontempelli è stato così felice nelle sue meditazioni, se non perché naturalmente dotato di gusto nell'apprezzamento del bello e perché mai la sua mente discreta s'è lasciata prendere dalla presunzione e tutto ha saputo guardare con amore?

Ora anch'io, prendendo esempio da lui, vorrei evitare errori fastidiosi nella relazione che ti farò su alcuni aspetti della XXVI Biennale di Venezia, visitata in questi giorni fugacemente<sup>66</sup>.

Tuttavia, significative sono le considerazioni dello scrittore calabrese sui filoni figurativi italiani da lui prediletti, che denotano alcune linee di orientamento estetico del periodico nisseno. La prima relazione, apparsa nel numero di febbraio, affrontava principalmente la pittura del XIX e XX secolo. Per l'Ottocento esprime particolari elogi per la scuola dei paesisti piemontesi dell'Ottocento (Delleani, Fontanesi, Reyceud), per i veristi veneti (Zandomenoghi) o per il realismo sociale di Pellizza da Volpedo<sup>67</sup>. Tra i novecenteschi ammira le prime opere di Boccioni e Balla («pittore idillico»)<sup>68</sup>; più avanti dedica ampio spazio a Felice Casorati, nella cui opera «c'è sotto l'apparenza astratta, la profondità del sentimento, che è ben concreto» e di cui individua un certo «valore poetico nel giuoco delle linee e dei volumi»<sup>69</sup>; Ottone Rosai è il «più franco, il più impulsivo, il più elegante nelle sue mosse popolaresche, dei pittori italiani»<sup>70</sup>; della Scuola Romana elogia su tutti il siciliano Fausto Pirandello, le cui tele sono sommerse da una «luce solare» che «tutto confonde e sommerge nel suo impeto, dando un unico sentimento di convulso dolore e di tragica sensualità alle linee e alle forme»<sup>71</sup>; sul piano della polemica sociale, con note di

---

66 Cfr. M. La Cava, *Lettere da Venezia* (I) in «Galleria», III, 3, febbraio 1953, p. 43

67 *Ibid.*, pp. 44-45

68 *Ibid.*, p. 46

69 *Ibid.*, p. 47

70 *Ibid.*, p. 48

71 *Ibid.*, p. 49

tragico lirismo, esalta la pittura di Migneco e Guttuso<sup>72</sup>. Nella seconda relazione, uscita nel fascicolo di settembre<sup>73</sup>, passa in rassegna altri temi: per la scultura, elogia il richiamo all'antico di Marino Marini e di Emilio Greco<sup>74</sup>; tra gli acquafortisti, i nomi più frequenti sono Luigi Bartolini, Arnoldo Ciarrocchi, Lorenzo Vespignani, Ernesto Treccani<sup>75</sup>. Non mancano, poi, i ragguagli sugli artisti stranieri: «Caro Sciascia, siamo ora nelle sale dedicate alle nazioni straniere o a singoli artisti stranieri che, per essere riconosciuti nella loro grandezza, non sono più di questo o quel paese, ma del mondo»<sup>76</sup>. Su tutti, predilige Soutine («l'artista che sulle orme di Van Gogh costituisce il maggiore interesse della mostra»<sup>77</sup>), il mondo fiabesco della pittura di Raoul Dufy<sup>78</sup>, e, infine, Toulouse-Lautrec, soprattutto nella sua attività satirica di disegnatore e di illustratore di cartelli pubblicitari<sup>79</sup>.

La rassegna andrà poi avanti anche negli anni Sessanta con le recensioni della Biennale di Mario Monteverdi, dove emerge, sulla scia delle precedenti, un taglio piuttosto polemico nei confronti delle nuove tendenze astrattiste<sup>80</sup>.

Tra i numeri miscelanei della fine degli anni Cinquanta, spicca, per quanto concerne l'arte contemporanea, il fascicolo del 1957, curato da Fortunato Bellonzi, con contributi rivolti a indagare la cultura figurativa del primo cinquantennio del secolo<sup>81</sup>. Introduceva il numero un'introduzione di Bellonzi, seguita da un'ampia sintesi storiografica, non priva di prospettive teoriche, di Giorgio Castelfranco intitolata *Introduzine all'arte del nostro tempo*<sup>82</sup>. Lo studioso veneziano – sensibile ai

---

72 *Ibid.*, pp. 51

73 M. La Cava, *Lettere da Venezia* (II), in «Galleria», III, 6, settembre 1953, pp. 47-57.

74 *Ibid.*, pp. 47-48

75 *Ibid.*, pp. 50-51

76 *Ibid.*, p. 52

77 *Ibid.*, p. 54

78 *Ibid.*, pp. 55

79 *Ibid.*, pp. 56-57

80 Cfr. M. Monteverdi, *Le poche cose da salvare alla XXXII Biennale di Venezia*, in «Galleria», XIV, 4-5, luglio-ottobre, 1964, pp. 243-249

81 Cfr. «Galleria», a cura di Fortunato Bellonzi, VII, 4-5, luglio-ottobre 1957.

82 G. Castelfranco, *Introduzione all'arte del nostro tempo*, «Galleria», VII, 4-5, luglio-ottobre 1957, pp. 185-229.

Giorgio Castelfranco (Venezia 1896 – Roma 1978), imponente figura del panorama storico-artistico italiano del Novecento, storico dell'arte, funzionario e collezionista, formatosi a Firenze dove si laureò nel 1921. Negli anni di formazione fu profondo amico e mecenate di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, frequentando l'ambiente culturale della rivista «Valori Plastici». Notevole la sua attività come funzionario dei Beni Culturali: fu ispettore alla Soprintendenza delle Puglie (1926), successivamente fu trasferito alla Soprintendenza Medievale e Moderna dell'Umbria, con sede a Perugia, dove si occupò prevalentemente di studi di arte medievale; e infine, nel 1929, a quella di Firenze, e nel dopoguerra a quella romana. Prolifico studioso con interessi che spaziavano dal

dibatti degli anni Cinquanta sulle varie correnti artistiche, nonché sostenitore di De Chirico – poneva a premessa del suo saggio la problematicità intrinseca dell'arte del primo Novecento, definendola figlia di “un'epoca cataclismatica”, e tracciando, inoltre, una via critica nuova che esulasse dagli avvicendamenti dei movimenti e dalle logiche avanguardistiche e si orientasse in una dimensione più umanistica legata al rapporto tra l'artista e la sua interpretazione della realtà: «Non la novità formale, chè di stramberie cervellotiche è piena la storia umana; non lo svilupparsi di certi fatti morfologici, non l'impeto di reazione a quel che è stato fatto, il rovesciamento di posizioni raggiunte e scadute, perché il concetto di *reazione* e peggio ancora di *ritorno* sono fra i meno utili nel campo dell'arte e poco credo ad essi anche negli altri campi della vita umana; non un senso di pura melodica esteriore, di eleganza di materia, chè allora certi avori bizantini di cui ben pochi si rammentano sarebbero tra i più grandi capolavori dell'umanità. In realtà quel che chiediamo all'opera d'arte è che l'artista dica se stesso attraverso il suo soggetto; limiti nella sua storia umana incommensurabile un tantum dei suoi rapporti col mondo, ai quali egli dia l'impronta di se stesso, comunicandolo a noi in una realtà fisica inequivocabilmente sua, tale da darci l'impressione del suo carattere di vita, del suo stile di rapporto con la realtà»<sup>83</sup>.

Su un piano non tanto distante, con una impostazione critica di indirizzo formalistico, si colloca l'elegante ritratto di Amedeo Modigliani, scritto da un'altra rilevante figura di storico e critico d'arte, il pisano Enzo Carli<sup>84</sup>. In questo profilo il

---

Trecento fiorentino a l Cinquecento (notevoli i suoi studi su Leonardo) e anche all'arte contemporanea (con interessi anche per l'estetica), fu collaboratore di numerose riviste quali «Dedalo», «Emporium», «Bollettino d'Arte» (di cui fu anche redattore), «Critica d'Arte», «Arti Figurative», «La Riforma Letteraria», «Nuova Antologia» e «Galleria». Per un quadro più esaustivo sulla figura di Castelfranco si veda: P. Nicita Misiani, Giorgio Castelfranco (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 158-171.

83 G. Castelfranco, *Introduzione all'arte...*, cit., pp. 185-186.

84 Enzo Carli (Pisa 1910- Siena 1999), figlio del critico letterario Plinio, figura preminente del panorama storico -artistico del secondo Novecento, specialmente nell'ambito degli studi del Trecento senese (in particolare Duccio di Buoninsegna e Simone Martini). Come funzionario dei beni culturali fu attivo alla fine degli anni Trenta nella Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Acquila, successivamente in quella di Urbino, per un breve periodo di due mesi, e infine in quella di Siena, di cui divenne Soprintendente nel 1953. Sempre in questi anni fu direttore della Pinacoteca Nazionale senese e rettore dell'Opera della Metropolitana e direttore del museo omonimo. Nel 1962 vinse la cattedra di storia dell'arte all'Università di Genova, a cui rinunziò, accettando, dieci anni dopo, l'incarico per l'insegnamento di storia dell'arte medievale all'Università di Siena. Su di lui si veda: B. Santi, Enzo Carli (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 154-157.

critico pone l'accento sulla forte derivazione della pittura di Modigliani dalla tradizione dei maestri della pittura italiana del Quattrocento, sottolineando l'“ancestrale” inclinazione per il disegno, di derivazione toscana: «un maestro della più pura ed antica e severa tradizione toscana, toscano infatti fu il magistero del disegno, che il Modigliani ebbe sovrano e che – come per i maggiori Quattrocentisti fiorentini – costituì per lui il fondamento dell'espressione e della stessa conoscenza: toscano fu il suo prevalente, anzi, esclusivo interesse per la figura umana, ma soprattutto toscana fu la sua capacità di accostarsi alle più diverse tendenze, mode e culture senza lasciarsene abbacinare o sopraffare, ma riuscendo a conservare di fronte ad esse la più limpida autonomia sentimentale ed intellettuale»<sup>85</sup>. Chiudevano il fascicolo, infine, i contributi di Gino Bacchetti su Scipione (*Poesia continua di Scipione*), uno scritto di Ennio Francia su Lorenzo Viani, e quello di Jacopo Recupero<sup>86</sup> su Gino Rossi<sup>87</sup>. Quest'ultimo è di fondamentale importanza in quanto si tratta del primo profilo critico sull'artista veneto, dopo la rivalutazione della retrospettiva alla Biennale di Venezia del 1948, nel quale lo storico siciliano individuava nella sua pittura una singolare sintesi tra le “esigenze espressionistiche” dei *fauves* e il rigore formale di Cézanne, inserendolo a pieno titolo tra gli artisti più originali e “arditi” del primo Ventennio del Novecento<sup>88</sup>.

---

85 E. Carli, *Amedeo Modigliani*, «Galleria», cit., p. 231.

86 Gaetano (detto Jacopo) Recupero (Pedara, Catania 1919 – Roma 1991), storico dell'arte di formazione letteraria e archeologica, si era formato negli anni Trenta nel fervido ambiente universitario catanese, dove fu allievo di Amedeo Maiuri (1886-1963). Nel 1944, dopo essere sfuggito alla prigionia nazista nelle vicinanze di Castel Gandolfo, dato il suo forte interesse per l'estetica medievale, si iscrisse alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte a Roma, seguendo i corsi di Pietro Toesca (1887-1962) e Lionello Venturi (1885-1961), i cui insegnamenti lo influenzeranno molto nella sua attività futura, tanto come critico militante quanto come funzionario della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Il suo inserimento nell'ambiente culturale romano si deve alla moglie Wilma Marcovecchio, insegnante di Lettere e sorella del critico letterario Aldo Marcovecchio. Nel corso degli anni Cinquanta, ai suoi interessi per l'arte medievale lo storico alternava il suo impegno in ambito contemporaneo, come attestano gli originali saggi sull'astrattismo, sull'espressionismo e sul futurismo. Nel 1959 sarà destinato dal Ministero al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, rimanendo sempre in carica come funzionario alla Soprintendenza romana, per la quale come ispettore principale si occuperà fino agli anni Settanta della tutela e conservazione del patrimonio artistico d'età medievale. Ebbe anche diversi incarichi di docenza – di breve durata – negli atenei di Roma, Helsinki, Palermo, Pisa e Istanbul, e nel 1981 divenne membro dell'Accademia Nazionale di San Luca, diventandone, sotto la presidenza di Fausto Melotti (1901-1986), segretario generale nel 1985. Sulla figura di Recupero cfr. P. Izzo, *Gaetano Recupero* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 504-509.

87 Cfr. J. Recupero, *Gino Rossi*, «Galleria», VII, 4-5, luglio-ottobre 1957, pp. 242-244.

88 *Ibid.*, p. 243.

Il rifarsi alla tradizione del realismo italiano, è argomento nodale della rivista, che ritorna in più occasioni, come nel caso di una recensione di Sciascia alla monografia di Fortunato Bellonzi R. e Frattarolo su Vincenzo Gemito, dove lo scrittore giunge a ribadire l'importanza dello scultore ottocentesco, inserendolo nel novero dei padri della scultura realista del Novecento, affermando «che il vecchio e superato autore del Filosofo...si ritrova da ultimo essere l'antecedente e il padre stesso della nostra scultura di oggi, che è la prima del mondo»<sup>89</sup>. E tra i massimi scultori del Novecento, Sciascia considera indubbiamente Manzù, il già citato Martini – che interessò anche Bottari anni prima, e, su tutti, come si vedrà più avanti, Emilio Greco, cui lo scrittore dedicherà diversi scritti<sup>90</sup>. In generale, il numero del 1957, si presentava come un bilancio della cultura figurativa della prima metà del Novecento, soffermandosi, come si è visto, su tendenze e artisti attenti alla tradizione e votati, seppur diversamente, a intenti e risultati di una certa suggestione poetica.

A partire dagli anni Sessanta si possono cogliere i riflessi dell'orientamento estetico del periodico in merito alle tendenze artistiche del Novecento, legato, da un lato al realismo, come attestano i numeri monografici dedicati a Guttuso, Migneco, Maccari, Levi, e Mazzullo, e, dall'altro, sul versante del figurativismo visionario e simbolico, come stanno i fascicoli su Savino, Clerici e Caruso.

Nel 1967 il periodico dedicava un ampio numero monografico a uno dei massimi esponenti del Gruppo dei Sei di Torino, Carlo Levi<sup>91</sup>, figura molto cara a Sciascia per il suo impegno civile e per il respiro europeo della sua cultura, derivato dai legami con Piero Gobetti e la cultura torinese antifascista degli anni Venti<sup>92</sup>. Il fascicolo, curato dal critico letterario Aldo Marcovecchio, presentava rispettivamente

---

89 L. Sciascia, recensione a F. Bellonzi, R. Frattarolo, *Gemito*, De Luca, Roma 1952, in «Galleria», III, 2, novembre 1952, pp. 61-62, pubblicata in Appendice, *infra*.

90 Per gli scritti di Sciascia su Emilio Greco apparsi su «Galleria» si rimanda all'Appendice, *infra*.

91 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Carlo Levi, XVII, 3-6, maggio-dicembre 1967.

92 L'attenzione di Sciascia come critico a tutte le sfere culturali trova le sue radici nella cultura di matrice gramsciana, precipuamente nei principi espressi da Gramsci ne' *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, e su *Letteratura e vita nazionale*, dove emerge che la critica deve consistere nell'analisi “dei sentimenti e delle concezioni del mondo che hanno generato l'opera d'arte”, ed è vista quale mezzo di lotta per una nuova cultura, anche se ciò non esclude la possibilità di un giudizio “estetico” (cfr. G. Petronio, *Gramsci critico*, in *Letteratura Italiana. I critici*, vol. 5, p. 3257.)

In fondo, sul binario strettamente legato alla critica d'arte, una figura che bene incarna lo spirito gramsciano è Ragghianti, con il quale Sciascia mostra svariati punti di contatto.

contributi critici di Renato Guttuso, Domenico Javarone, Mario De Micheli<sup>93</sup>, Alberto Moravia, Carlo Ludovico Ragghianti, Antonio Del Guercio, Sergio Solmi, Italo Calvino e Pablo Neruda. La presenza, non casuale, di figure così eterogenee - storici dell'arte, scrittori, artisti e critici letterari – dimostra il carattere composito della rivista, improntata a configurare l'artista torinese nella sua dimensione culturale più ampia, quasi a volerne tracciare un profilo vasto ed esaustivo, come attesta inoltre l'attenzione rivolta all'antologia critica.

Per quanto concerne la parte illustrativa il fascicolo presentava – mostrando una certa predilezione per la grafica piuttosto che per la pittura – una serie di disegni di Levi, tra cui un autoritratto a china del 1946, alcuni ritratti di soggetti popolari (*Giovannino, il barbiere di Grassano – Prisco, il padrone dell'osteria di Grassano – Lucania, studio per la maga*) del 1935, diversi studi grafici di tematiche contadinesche (*Matera*, 1948; *Famiglia contadina*, 1953), amorose (*Amanti*, 1955) e infine un significativo studio grafico per la poesia *L'uomo e gli animali* di Umberto Saba, realizzato nel 1964.

Tra i contributi citati spicca il saggio di Ragghianti *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, testo in parte ripreso e ampliato da quello della monografia che lo studioso lucchese aveva dedicato al pittore nel 1948.<sup>94</sup> In questo fondamentale studio, Ragghianti, riesaminandone la complessa personalità, si poneva di risolvere il “problema del bilinguismo” dell'artista torinese, cioè la sua contemporanea attività di pittore e scrittore. Problematica, questa, che era in fondo al centro del numero di “Galleria” a lui dedicato: una nota della redazione – presumibilmente scritta da Sciascia - posta in calce al testo di Ragghianti, infatti, ne sottolineava l'importanza: «Carlo Levi si esprime in linguaggio verbale e in linguaggio figurativo: ma, né la sua letteratura illustra o traduce la sua pittura, né la sua pittura illustra o traduce la sua letteratura. Si tratta di due processi distinti, e – come nel caso di altri grandi artisti

---

93 Mario De Micheli (1914), storico dell'arte, critico militante, letterato e poeta, interessato fin dagli esordi all'arte di tipo realistico, specie legata a problematiche e sentimenti pubblici, anche con risvolti politici, dopo essere stato vicino, negli anni Trenta, al movimento “Corrente”, ha sostenuto e coordinato, specie negli anni Cinquanta e Sessanta, gruppi di artisti del cosiddetto “realismo esistenziale”, sia teorizzandone l'orientamento sia facendosi critico militante. Su De Micheli cfr. R. Bossaglia, *L'arte nella cultura italiana del Novecento. Con un dizionario minimo degli artisti e dei critici*, Laterza, Milano 2000, p. 80.

94Cfr. *Carlo Levi*, con testo critico di C. L. Ragghianti e un saggio inedito di C. Levi, Edizioni U, Firenze 1948.

del passato – occorre accertare ciascuno dei due linguaggi nella sua peculiare forma di farsi, e nelle relazioni eventuali. Il caso di Levi offre – nel pensiero di Ragghianti – la possibilità di affrontare e approfondire una questione che è tra le più importanti per chiarire le diverse forme di espressione dell'uomo»<sup>95</sup>.

Il problema aveva interessato lo studioso già nella monografia del 1948, anche se solo parzialmente, come spiega egli stesso nel saggio apparso nel 1967 su «Galleria»: «Ma comprendo che proprio a me, e dopo quanto ho scritto, si possa e si debba chiedere di precisare il rapporto che intercorre tra Levi scrittore e Levi pittore (...) Dico subito che allora non mi sentii preparato, per la fase che traversava la mia riflessione estetica e critica, ad affrontare ed a tentar di risolvere la questione, tra le più avvincenti e anche difficili, anzi ardue per una critica moderna, e cioè il suo *bilinguismo*. Una questione che si pone per Levi in modo che provoca un serio, tormentoso impegno di meditazione, anche per la mancanza di ogni precedente, e che non sono affatto sicuro d'aver risolto con proprietà»<sup>96</sup>. Ragghianti, si propone, dunque, di esaminare a fondo nel periodico sciasciano la tematica del “bilinguismo” in Levi. Risulta interessante rileggere alcuni ampi passi del testo di Ragghianti, per meglio comprendere la particolare “prospettiva linguistica” con cui lo studioso affronta la tematica:

Entrando in un argomento nuovo, a scanso di fraintendimenti è bene inquadrarlo nelle sue ragioni. Non sono un “filosofo” e non desidero nemmeno d'esserlo, trovandomi nella compagnia, molto esigua in verità., di coloro che hanno inteso una delle maggiori scoperte della speculazione crociana, e forse per ciò di poca comprensione e sèguito, la risoluzione della filosofia nella storiografia; lascio la filosofia ai metafisici, ai religiosi e ai professori, ed oggi in particolare ai novelli ontologi di un esistere inarticolato e mistico e ai mangiatori di angosce moto commestibili, e come pare, sazianti. Ogni problema che può acquistare una formulazione generale nasce per me dall'osservazione, dalla sperimentazione, quanto dire dalla ricostruzione storica o aderente di un fare, di un'attività umana realizzata, ricostruzione operata rigorosamente dentro i termini concreti nei quali l'attività si è manifestata e svolta e compiuta, Per questa ragione preferisco esser definito un linguista (superando quel tanto d'improprietà che deriva dal trasporto da un'altra disciplina, anche non sempre conforme nei

---

95 Nota della redazione (presumibilmente di L. Sciascia), in C. L. Ragghianti, *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, «Galleria», XVII, 3-6, 1967, p. 177.

96 *Ibid.*, p. 198.

metodi, nei fini e nei risultati), anziché un critico d'arte, perché questa designazione unifica a forme e metodi di lavoro, dai quali invece tengo a nettamente distinguere quello che ho elaborato.

[...]

Il problema del bilinguismo, cioè della capacità di espressione o di poesia in due linguaggi distinti e d egualmente esaurienti nell'unità di una persona umana, ovviamente non poteva presentarsi e chiedere soluzione, se, prima ed oltre al caso di Levi, non avesse preceduto una lunga esperienza (alla quale debbo rinviare) dedicata con molteplici scrutinii a scoprire e a provare la flessibilità o, per dir meglio, la totalità umana del linguaggio figurativo, identica a quella supposta solamente propria del linguaggio verbale; svolgendo una grande intuizione leonardesca ed avendo come precedente il kantiano Konrad Fiedler. Mostrando oltre alla formalità innovatrice o poesia la prosasticità, le operazioni riflessive, logiche, pratiche, astrattive, persuasive, definitorie, scientifiche e tant'altre effettuate o, se si vuole, incarnate in linguaggio figurativo, ne derivava inevitabilmente il riconoscimento della sua distinzione dal linguaggio verbale, mentre l'arte figurativa non era mai stata intesa fuori di una necessaria mediazione o referenza al linguaggio verbale, sicchè all'ultimo, malgrado ogni sforzo, essa non solo non riusciva a rivelarsi nella sua concreta autonomia, ma restava entro un limite traduttivo, secondario di attività già svolto compiutamente in altri termini, e perciò alla fine si configurava – più o meno senza saperlo – come ripetitoria e tautologica. S'intende che non era nuovo per me l'incontro con casi di artisti o di scrittori artisti. Ma i nessi qualitativi delle due attività compresenti era diversi. Solo Leonardo, con la poesia sul diluvio o la catastrofe geologica resuscitata nella fantasia, qualche volta anche con le coniazioni di eventi naturali che pone al posto delle per lui non facili n+ abituali formule e deduzioni scientifiche, poteva porre il problema in modo pertinente, in relazione al carattere cosmico della pittura. Ma per altro esempio le poesie di Michelangelo rappresentavano, tutto sommato, e a parte i flussi di confessione, zone frammentarie della sua personalità sia poetica che intellettuale, al confronto di quanto era possibile ricavare dall'opera figurativa che nelle sue fibre interne e nella sua condotta non solo configurava una tanto più eternamente decisa visione della vita, ma conteneva un pensiero e una cultura di una profondità e di una misura non inferibili dalle poesie (composte del resto, e anche questo ha la sua importanza, in un periodo di stasi o di crisi dell'attività artistica). Altri casi di cui si può brevemente accennare non contribuivano a chiarire, anzi frenavano il problema, per l'evidente supremazia di un linguaggio, espressivo come comunicativo, sull'altro. Goethe ha lasciato disegni di paesaggi, talvolta illustrazioni delle sue immagini, ma sono trascrizioni in



un linguaggio grafico impersonale e di convenzione, che provano l'interesse (non sempre felice e al livello di altri) che ebbe per le arti, ma hanno un significato estremamente laterale e quasi aneddótico nella sua opera. Hugo, prima, durante e dopo l'esilio di Guernesey, produsse moltissimi schizzi e acquerelli più o meno in circolo con le opere letterarie che andava contemporaneamente componendo, e in essi senza dubbio vi sono estri, slanci visionari, *féeries* originali, romantiche allucinazioni, in un linguaggio che mostra la conoscenza e l'impulso di Goya, di Delacroix, degli acquarellisti inglesi, cioè una cultura di scelta; ma è difficile egualmente parlare di *stile*, cioè di un possesso originario o creazione di lingua pittorica, e in sostanza l'immaginazione prevale. Per esempio, il medioevo di cattedrali, di paesaggi turriti, di scene agitate e lampeggianti che è in queste favole pittoriche (su altro piano il gusto d'archeologia francese, tra Mérimée e Viollet-le-Duc), non si può paragonare con la visione poetica di *Notre-Dame*, organismo vivente nelle sue pietre erette e modellate, protagonista coi suoi abitatori, dalla forza ingenua e dall'anima canina di Quadimodo alle passioni sfrenate e alle sofferenze demoniache del nuovo cupo Abelardo, dominante e condizionante un pullulare di vita tra salvatica, ghiotta, lieta e torva, ch'è della città che l'attornia nella bassa piana della Senna. E si potrebbe continuare, da Valéry a Montale (che non mi perdonerà questa ipotesi dannata); ma il discorso si può rovesciare con altri esempi, prendo tra tutti quello di Eugène Fromentin, che fu professionalmente pittore, e ben accetto, di successo e ben premiato. Basterebbe dire che la sua pittura che figurava interessi tanto attuali della cultura e della vita francese, dall'orientalismo alle conquiste africane, è oggi dimenticata o quasi, e l'ultima volta che ne ho letto con apprezzamento, pure riservato, è in un libro del Focillon che mi pare sia stato scritto nel 1925 (non mancano invece, nei depositi del Louvre e del Musée des Beaux-Arts di Lussemburgo, notazioni, schizzi di passaggio e quadretti di sensitiva e coltivata penetrazione). Ma anche prescindendo dai *Maitres d'autrefois* che resta tra i pochi libri da leggere di critica d'arte, per alcune immedesimazioni coi grandi pittori fiamminghi del Seicento, e senza parlare del fascino ancora tanto avvincente di *Une année dans le Sahel* (un libro che si ricorda volentieri parlando di Levi, perché fu anch'esso, a un suo modo, uno stanziamento, sebbene più sensuale e più ricco di soddisfazione visiva, in una civiltà remota e disseccata e tra uomini e donne sollevati sulla primitività da costumi e rituali antichi), come porre a livello o in qualsiasi ricambio con la pittura quel *Dominique* che, non ignaro delle introspezioni di Stendhal, regge ancor benissimo il confronto con le due altre opere che, rinnovando il Werther, segnarono momenti essenziali del romanzo come "storia d'anima", dall'*Adolphe* all'*Education sentimentale*? [...] v'è una continuità profonda ed evidente fra il libro e la pittura che egli eseguì in Lucania. Qualcuno dei suoi quadri di paese (Grassano, Aliano, Nebbie sull'Agri, il fico nell'orto, i

numerosi ritratti) non potrebbe trovare miglior commento se non nelle pagine in cui si esprime “una visione complessa, nella quale gli infiniti punti di vista sono legati insieme come in un solido attorno a cui l'occhio può girare, scoprendo aspetti sempre nuovi, riuniti nel consenso delle cose<sup>97</sup>”.

Appare evidente che l'interesse per una figura come Levi sia da ricondurre alle radici culturali della Resistenza, che in ambito figurativo si traduceva in una netta opposizione alla retorica novecentista, tema peraltro ripreso più volte in «Galleria». Sciascia conobbe Levi negli ambienti artistici romani degli anni Cinquanta, specialmente nell'entourage di scrittori e artisti del Caffè Greco e nello studio di Bruno Caruso, frequentato da figure come Ugo Attardi, Mino Maccari, Renzo Vespignani, e Renato Guttuso, quest'ultimo molto amico del pittore torinese fin dagli anni Trenta<sup>98</sup>. Il sodalizio con gli artisti citati porterà Sciascia a richiedere ad ognuno di loro un acquaforte originale per la pubblicazione della cartella *Vietnam-Libertà*, apparsa nel 1968 in edizione limitata di novanta esemplari per i tipi dell'Istituto Litografico Internazionale, dove compariva una nota introduttiva dello scrittore racalmutese<sup>99</sup>. Ma è indubbio che sul piano del gusto pittorico, la scelta di Levi per “Galleria” si deve anche all'influenza di Ragghianti. E non sarebbe l'unico caso. Sciascia e Ragghianti ebbero in comune, inoltre, la passione per figure come Tono Zancanaro, Ugo Attardi, Renato Guttuso, Giuseppe Migneco ed Emilio Greco. Gli interessi per l'arte contemporanea dei due spesso convergono, e si soffermano – come abbiamo visto – su artisti di notevole spessore culturale, adusi all'illustrazione grafica e molto vicini ad ambienti letterari. Pur uscendo fuori dai parametri consueti del periodico – per i quali veniva prestata particolare attenzione ad artisti siciliani – il caso del numero dedicato a Levi dimostra – forse più che in altri – l'interesse congiunto della rivista per figure dalla portata universale, precipuamente legate alla letteratura e all'arte. Altro esempio nodale in quest'ottica fu sicuramente quello di

---

97 L. Ragghianti, *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi...*, cit., p. 199.

98 Sul rapporto tra Guttuso e Levi cfr. M. Giordano, *Guttuso e Levi: storia d'arte e di amicizia*, «Kalós», XIX, 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 40-45. Sugli anni romani di Levi cfr. *Carlo Levi e Roma: il respiro della città*, a cura di D. Fonti, Roma 2008.

99 Cfr. *Vietnam libertà*, Milano, Istituto Litografico Internazionale, 1968 [con 5 acqueforti originali di Bruno Caruso, Carlo Levi, Renato Guttuso, Renzo Vespignani, Ugo Attardi, in 90 esemplari]. Sull'argomento si veda A. MOTTA, *Bruno Caruso negli scritti di Leonardo Sciascia*, in *Storia di un'amicizia. Scritti di Leonardo Sciascia sull'opera di Bruno Caruso*, Kàlos, Palermo 2009, p. 124.

Savinio, figura prediletta da Sciascia – che lo considerava il massimo scrittore del Novecento - cui non a caso nel 1983 sarà dedicato un intero fascicolo monografico.

Nel numero di «Galleria» che inaugura il 1969, dedicato a Bruno Caruso<sup>100</sup>, artista tra i più vicini a Sciascia, troviamo espresse le ragioni della scelta di artisti dal vasto coinvolgimento nel panorama intellettuale italiano del Novecento. Nella nota del curatore del fascicolo, Elio Mercuri, così infatti presentava l'eclettico artista palermitano: «Pochi artisti come Bruno Caruso vantano una storia significativa come la sua che questo numero monografico di «Galleria» presenta attraverso documenti e testimonianze negli aspetti più intimi e nei momenti più pubblici del suo lavoro. Sono una parte assai limitata di documenti ritagliati in una bibliografia imponente e soprattutto una biografia mai quieta; espressioni di un rapporto di critico ed intellettuale con una vita generosa creativa sempre aperta alla ricerca e all'avventura dell'intelligenza dominata com'è da un indomabile “appetito del reale” ed esemplare per coerenza, rigore e soprattutto per capacità di poesia»<sup>101</sup>. Tra le testimonianze critiche su Caruso, figuravano gli scritti di nomi ricorrenti anche in altri fascicoli del periodico, tra cui Libero De Libero, Raffaele De Grada, Dario Micacchi, Luigi Carluccio, Giuliano Briganti (*L'impegno di Caruso pittore*), Luciano Caramel, Mario De Micheli, Rafael Alberti, e due scritti di Leonardo Sciascia (*Disegni di Bruno Caruso; Le meraviglie della natura*)<sup>102</sup>. Dopo l'antologia critica e la parte illustrativa,

---

100 Per il fascicolo dedicato a Bruno Caruso cfr. «Galleria», a. XIX, n. 1-2, gennaio-aprile 1969. Bruno Caruso (Palermo, 1927), pittore e scrittore, nell'immediato dopoguerra tiene a Palermo la sua prima personale con una raccolta di disegni sulle periferie. Nel 1946 soggiorna in varie città italiane fermandosi a Milano e nel 1947 a Praga, a Monaco e a Vienna. Tra il 1949 e il 1950 è a Parigi e a Londra. Rientrato in Italia, si ferma per molti mesi a Milano dove conosce Vittorini e Quasimodo con i quali si lega di profonda amicizia. Nel 1954 la Galleria dell'Obelisco di Roma gli dedica una mostra personale presentata da Libero de Libero; in quell'occasione viene pubblicata la prima monografia sul suo lavoro con un testo di Leonardo Sinisgalli. Collabora con l'*Unità*, *Vie Nuove* e con l'*Ora* di Palermo. Negli anni successivi compie una serie di viaggi per l'Europa, si reca in Medio e in Estremo Oriente alla ricerca delle profonde ragioni della vita dell'uomo. Dal 1959 si trasferisce definitivamente a Roma. Ma si reca nuovamente in Asia, prima in India durante i moti del Bengala e mentre imperversa la guerra del Vietnam ed è ad Hanoi invitato dal governo del Nord Vietnam. In tutti questi suoi viaggi ha modo di incontrare gli uomini più rappresentativi di questo tempo: da Thomas Mann a Camus, da Picasso a Chagall, dal generale Giap a Pan Van Dong, da Brassai a Ben Shahn. Conosce Stravinskij e Sartre, Max Ernst e Magritte. Ma coloro con cui si lega di autentica amicizia sono Libero de Libero, Leonardo Sinisgalli, Enzo Sellerio, Herbert List e con i pittori Paolo Tommasi, Fabrizio Clerici, Renzo Vespignani e Giacomo Porzano e ancora con Leonardo Sciascia, Raniero Gnoli, Francesco Giunta, Natale Tedesco.

101 E. Mercuri, *Nota del curatore*, «Galleria», fascicolo dedicato a Bruno Caruso, XIX, 1-2, gennaio-aprile 1969. p. 1.

102 Entrambi sono riproposti in appendice al seguente saggio, *infra*.

corredata soprattutto da disegni e studi grafici, una sezione ospitava quattro scritti inediti dello stesso Caruso: *La mano dell'uomo*; *Sul tema della luce*; *Cos'è il disegno*; e *I "capricci" di Goya*<sup>103</sup>. Sempre nello stesso anno, per quanto concerne la scultura, un più corposo numero monografico era dedicato a Emilio Greco<sup>104</sup>, sul quale già nel numero di gennaio del 1953 era apparso un breve profilo, intitolato *Pagina per Emilio Greco*, di Ferruccio Ulivi, dove troviamo un primo accostamento critico al "naturalismo lirico" della scultura lombarda, e soprattutto a Giacomo Manzù<sup>105</sup>. Curato da Elio Mercuri, il fascicolo del 1969 su Greco rivolgeva particolare attenzione alla fortuna critica dell'artista siciliano con testi di Valerio Mariani (Emilio Greco scultore), Raggianti (*Emilio Greco*), Giorgio Castelfranco (Un defintore di modulazioni di vita, di luci e forme), Enzo Carli (Emilio Greco), Carlo Munari, Ennio Francia (Armonia di Emilio Greco), Giorgio Kaisserlian, Valerio Mariani, Emilio Lavagnino, John Russel, Bernhard Degenhart, Marco Valsecchi, Leonardo Sciascia, Ottavio Morisani, Roberto Salvini, Carlo Pirovano. L'apparato illustrativo risulta tra i più estesi rispetto ai numeri precedenti: dalle opere più note della fine degli anni Trenta, come *L'omino* (1939, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma), alle sculture conservate alla Tate Gallery di Londra, come la *Grande figura seduta* (1951), fino alle porte del Duomo di Orvieto (1961-1967) - sulle quali è nota un'aspra polemica, sulla stampa nazionale, tra critici avversi e intellettuali sostenitori, che vide appunto il dissenso di Brandi opposto al consenso di Sciascia - e poi alle serie di studi grafici degli anni Sessanta e alle fotografie relative alle più importanti mostre dello scultore siciliano, tra cui la XXVIII Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia del 1956, l'antologica del 1958 al Palazzo Barberini

---

103 B. Caruso, *I capricci di Goya*, «Galleria», XIX, 1-2, gennaio-aprile 1969, pp. 87-93.

104 *Emilio Greco*, «Galleria», XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969. Emilio Greco (Catania, 11 ottobre 1913 – Roma, 5 aprile 1995) è stato uno scultore italiano. Già titolare di una cattedra di Scultura nell'Accademia di Belle Arti. Ha insegnato a München e a Salzburg. Frequentava le elementari nell'ex convento di San Placido a Catania e in quel periodo, affacciandosi da una grata dal Palazzo Biscari, osservava incantato i resti delle strutture greco-romane che lo condizionarono nella passione per la scultura antica. Ottiene una grandissima popolarità con il Monumento a Pinocchio (1956) per il paese di Collodi. Poetico il suo ciclo delle *Grandi bagnanti* e i suoi ritratti di giovani donne. È anche autore del *Monumento a Papa Giovanni* in San Pietro e delle Porte del Duomo di Orvieto (1970). Nel 1974 il museo all'aria aperta di Hakone gli dedica una zona permanente chiamata "Greco Garden". Il Museo dell'Ermitage di San Pietroburgo e il Museo Puškin di Mosca gli hanno dedicato una sala permanente di sculture e opere grafiche. A Catania, il museo dedicatogli offriva una collezione di numerose litografie e acqueforti.

105 F. Ulivi, *Pagina per Emilio Greco*, «Galleria», III, 3, gennaio 1953, pp. 22-26. Alla fine del contributo di Ulivi, seguiva una breve antologia di poesie di Emilio Greco sullo statuto della scultura, segno dell'attenzione del periodico per il "bilinguismo" dell'artista siciliano.

a Roma, quella alla Künstlerhaus di Vienna del 1960 e quella del Museo Rodin a Parigi del 1961. Inoltre, il numero si chiudeva con una sezione dove era pubblicato il carteggio di Greco con varie figure del mondo dell'arte contemporanea.

Il fascicolo del 1970 dedicato a Mino Maccari<sup>106</sup> si colloca, invece, sul piano di una rivisitazione dello spirito satirico e anticonformista di una rivista come «Il Selvaggio» (1924-1943), fondata nel 1924 a Colle Val d'Elsa dal pittore senese assieme allo scrittore e disegnatore Leo Longanesi, e nel 1927 trasferita a Firenze<sup>107</sup>. La rivista toscana, insieme politica, letteraria ed artistica, dal linguaggio tagliente, che alternava scritti e versi polemici alla *verve* dei disegni caricaturali di Maccari rivolti all'universo borghese dell'Italia fascista, era tra le più lette dal giovane Sciascia nei primi anni Quaranta, filtrata attraverso l'ambiente culturale di Caltanissetta, caratterizzato dalla presenza di figure come Vitaliano Brancati, Luca Pignato e Calogero Bonavia. Non a caso, il numero, curato da Francesco Giunta, apriva con un significativo articolo di Ragghianti, intitolato *La frusta del Selvaggio*, che ripercorreva, con toni persino “nostalgici”, la storia del periodico satirico diretto da Maccari, chiuso dal regime nel 1943 «nel crepuscolo greve di minacce e di lutti che avvolgeva l'Italia gettata spietatamente e assurdamente nella guerra»<sup>108</sup>. L'interesse del periodico per una figura come Maccari, in chiave anti-novecentista e anti-futurista, si può facilmente comprendere da queste parole di Ragghianti: «Maccari aveva di suo una seria formazione classica e letteraria italiana, bene innestata su un animo schietto e indipendente. È su questo fondamento che hanno base tutti i giudizi e gli atteggiamenti letterari di Maccari, almeno quelli più autentici: l'avversione al *Volapück* linguistico e al disordine del “novecentismo”, ad ogni sorta di informe, di immediato, di generico e di sentimentalistico, agli sfoghi fisici e alle ostentazioni pesanti e ormai gelidamente utilitarie del futurismo, alle

---

106 Su Mino Maccari cfr. L. Malvano, *Mino Maccari* (ad vocem), in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di M. Laclotte, ed. it. Diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, vol. III, Einaudi, Torino 1992, pp. 323-324.

107 Tra gli artisti che collaborarono a «Il Selvaggio» vi fu anche Ardengo Soffici (1879-1964). Come critico militante fu collaboratore di «Valori Plastici», e «Italiano», e come teorico condensò le sue ricerche nel volume *Periplo d'arte* (1928), nel quale, rifacendosi al principio del “ritorno all'ordine”, contro le dissacrazioni avanguardistiche, teorizza un “realismo sintetico”, su questo punto cfr. R. Bossaglia, *L'arte nella cultura...*, cit., p. 96.

108 C. L. Ragghianti, *La frusta del Selvaggio*, in «Galleria», fascicolo dedicato a Mino Maccari, a cura di F. Giunta, XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, p. 1.

mediocri e verbose falsificazioni della tragedia». Dimensione che viene fuori, più dichiaratamente, nel testo di Maccari stesso, intitolato *Sull'arte*, tratto da una sua conferenza tenuta nel 1953 e pubblicata per la prima volta in «Alfabeto» nel 1960 e riproposto nel numero di «Galleria» a lui dedicato. Scagliandosi, infatti, contro la cultura estetica futurista, l'artista senese affermava: «Dopo le parole umane di Baudelaire non si sono udite, in relazione alle arti figurative, se non stentoree invocazioni e tracotanti istigazioni a delinquere (“Guerra sola igiene del mondo” - “Uccidiamo il chiaro di luna” - Un'automobile in corsa è più bella della Vittoria di Samotracia” - “Distruggiamo i musei” - “L'arte è un pugno nell'occhio”). Il Futurismo aprì la stagione carnevalesca che tuttavia imperversa!»<sup>109</sup>. Tra gli altri scritti dedicati a Maccari, figuravano, sempre in forma antologica, quelli di Marziano Bernardi, Attilio Bertolucci, Italo Cremona, Libero De Libero, Ennio Flaiano, Roberto Longhi, Giuseppe Marchiori, Rodolfo Pallucchini, Roberto Tassi, Valerio Volpini, e Sciascia<sup>110</sup>.

Nel 1971, in concomitanza con la mostra antologica di Guttuso al Palazzo dei Normanni a Palermo – nel cui catalogo figuravano scritti di Sciascia, Franco Grasso<sup>111</sup> e Franco Russoli<sup>112</sup> – lo scrittore racalmutese decide di dedicare

---

109 M. Maccari, *Sull'arte*, in «Galleria», fascicolo dedicato a Mino Maccari, a cura di F. Giunta, XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, p. 37.

110 Su Mino Maccari si veda: *Mino Maccari*, catalogo della mostra, Galleria La Tavolozza, Palermo 1980; *Mino Maccari: 1898-1989. "il genio dell'irriverenza"*, catalogo della mostra antologica (Lugano 1992), presentazione di G. Briganti, testi di G. Giudici et al., Lugano 1992; A. Tugnoli, *Mino Maccari: gli anni del "Selvaggio"*, Bologna 1996; S. Busini, *La passione politica di Mino Maccari nelle pagine de "Il Selvaggio"*, Colle di Val d'Elsa 2002; M. Cappelli, Mino Maccari e Leo Longanesi, in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», XXVI, 74, 2009, pp. 20-22.

111 Franco Grasso (Palermo 1913 – ivi 2007), critico d'arte e giornalista, nato a Palermo il 26 ottobre 1913 e morto il 30 novembre 2007. Adolescente, segue il padre Diodoro, avverso alla dittatura e socialista. Appassionato all'arte, prende in affitto insieme a pittori e scultori un locale che diviene centro di libere discussioni. Nel 1931 si iscrive alla Facoltà di Lettere e si accosta al prof. Gino Ferretti, filosofo di fama europea mai piegatosi al fascismo. Con alcuni compagni fonda un movimento clandestino largamente diffuso, il F.U.A.I. (Fronte Unico Antifascista Italiano). Arrestato nel febbraio del 1935, sconta anni di carcere e confino. Dopo lo sbarco degli alleati del 1943 lavora da libero professionista. Ha insegnato Lettere e Storia dell'Arte al Liceo artistico e all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Ha operato come critico d'arte in varie istituzioni pubbliche e private. Dal 1989 è stato condirettore della rivista «Kalòs» per la quale ha curato una serie di fascicoli monografici sui maggiori pittori siciliani.

112 Franco Russoli (Firenze 1923-Milano 1977), storico e critico d'arte con interessi che spaziano dal Trecento al Rinascimento e anche all'arte contemporanea, formatosi prima a Pisa, dove si laureò nel 1946 con una tesi sui Macchiaioli discussa con Riccardo Barsotti, e successivamente a Milano, dove fu assistente volontario alla cattedra di Storia dell'arte con Matteo Marangoni e Carlo Ludovico Ragghianti. Antifascista impegnato - durante la guerra aderì alla lotta partigiana svolgendo compiti dirigenziali – Russoli intraprese la carriera di funzionario presso la Soprintendenza ai Monumenti e

interamente al pittore un numero di «Galleria», affidandone la cura editoriale a Natale Tedesco<sup>113</sup>.

Il numero monografico, articolato in tre sezioni, comprendeva una prima parte dedicata all'antologia della critica, con scritti di illustri letterati e critici, tra cui quelli di Roberto Longhi (*Lettera per la mostra di Guttuso a New York*), Giovanni Testori, Elio Vittorini (*Storia di Renato Guttuso*), Cesare Brandi (*La mostra di Guttuso a Parma*), Carlo Ludovico Ragghianti (*Guttuso pittore e scultore*) e Antonello Trombadori; una successiva sezione costituita da omaggi, scritti e poesie, di letterati italiani e stranieri, tra cui Pier Paolo Pasolini, Mario Soldati, Leonardo Sciascia, Rafael Alberti, John Berger e Pablo Neruda; infine, chiudeva il numero una antologia degli scritti di Guttuso sulle arti figurative. Appare significativo che Sciascia decida di dedicare un intero numero di «Galleria» a Guttuso, a una data in cui già l'artista bagherese rappresentava uno dei più importanti autori della pittura del Novecento. Importanza che il periodico nisseno voleva consacrare attraverso le testimonianze sia dei letterati che dei critici, e infine con gli scritti di Guttuso stesso sulle arti, quasi a voler considerare l'artista nella totalità del suo apporto alla cultura del tempo, a volerne quindi sottolineare la portata universale, attraverso però una rigorosa attenzione alla fortuna critica. In linea con la predilezione di Sciascia per la grafica, il fascicolo su Guttuso presentava un ampio corredo illustrativo con gli studi grafici meno noti, che andavano dagli anni Trenta agli anni Settanta, tra cui la serie di studi sulle figure femminili della fine degli anni Sessanta.

Esaminando più a fondo gli scritti di Sciascia su Guttuso<sup>114</sup> con quelli della coeva critica figurativa, inseriti nell'antologia critica del fascicolo di «Galleria»,

---

Gallerie di Pisa, collaborando con Giorgio Vigni all'allestimento del nuovo Museo Nazionale di San Matteo, progettato da Sanpaolesi in un ex monastero femminile utilizzato come carcere nel periodo bellico. Con Eugenio Luporini curò anche il primo ordinamento della Pinacoteca Nazionale di Lucca. Fu, accanto a Luigi Coletti, Mario Salmi, Valerio Mariani e Sanpaolesi, redattore della rivista bimestrale «Belle Arti», edita a Pisa dalla casa editrice Nistri-Lischi. Nel 1950 chiese e ottenne il trasferimento alla Soprintendenza alle Gallerie di Milano, di cui assunse la direzione nel 1973. Assieme a Fernanda Wittgens si occupò della gestione della Pinacoteca di Brera, dirigendone il laboratorio di ricerche scientifiche e di restauro. Nel 1960 conseguì la libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna e dal '62 tenne la cattedra di Storia dell'architettura al Politecnico di Milano. Su Russoli cfr. D. Pescarmona, *Franco Russoli* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 555-560.

113 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Renato Guttuso, a cura di N. Tedesco, XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971.

114 Per i quali si rimanda a G. Cipolla, «Io lo conoscevo bene...», cit., ma anche all'Appendice I, *infra*.

emergono alcune significative analogie soprattutto con le posizioni di Ragghianti. Nel testo *Guttuso a Palermo* Sciascia si sofferma sul rapporto esistenziale e quasi sartriano di Guttuso con la sua pittura<sup>115</sup>. Aspetto questo che emerge anche nel contributo di Ragghianti, intitolato *Renato Guttuso pittore e scultore* del 1966 e riproposto in antologia sul numero di «Galleria» dedicato al pittore<sup>116</sup>.

Si confrontino, ad esempio, questi brevi passi di Ragghianti:

Dopo i primi appagamenti, l'arte di Guttuso sin dalla giovinezza è caratterizzata da una sorta di emotiva guerra interna, i cui scontri non restano segreti, ma sono palesi nelle opere, in episodi ora d'intelligenza tattica, ora roventi. Guttuso diffida di ogni esito facile, di ogni risultato anche d'empito, ma prodottosi senza intimo dolore, senza il superamento di una fondamentale sofferenza, senza un impegno che concentri per l'opera in corso tutte le sue risorse umane, anche etiche ed intellettuali. [...] (la sua pittura) sorge dal fuoco di un sentimento: un'odissea per mari calmi e sereni iniziata per trovare un momento di riposo della sofferenza e del dibattito tormentante, si risolve nel riconoscimento, generoso e velato d'alta malinconia, di un'identità che conferma il carattere tragico dell'arte e della vita dell'uomo<sup>117</sup>.

“Emotiva guerra interna” e “carattere tragico dell'arte e della vita”, sono aspetti che Sciascia riconosce in Guttuso, paragonandolo significativamente, in quanto siciliano, a un personaggio verghiano come Mastro don Gesualdo:

..la mano che ha dipinto fiori e battaglie, nudi di donne, scene d'amore, atrocità storiche e malinconie esistenziali. La mano che ha dipinto altre mani. Ma la sua non mi fa pensare a quella di Lenin, che lui ha dipinto. Mi fa pensare, viva ma così abbandonata e stanca, a quella di don Gesualdo. Ma non è fisicamente che la mano di Guttuso mi ricorda quella di don Gesualdo. Fisicamente diverse, sono mani che hanno fatto, mani che hanno vinto e che pure posano come vinte. Dice Lawrence di don Gesualdo: “Ma non altro ottiene dalla ricchezza che un grande tumore di sofferenza, un amaro tumore..” Dalla ricchezza, dal successo, dalla gloria, che altro resta a Renato Guttuso se non uguale tumore di sofferenza?

---

115 Cfr. L. Sciascia, *Guttuso a Palermo*, «Galleria», XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, pp. 74-76, ripubblicato in Appendice, *infra*.

116 Cfr. C. L. Ragghianti, *Renato Guttuso pittore e scultore*, «Galleria», XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, pp. 86-89.

117 *Ibid.*, pp. 86-87, 89.



Ci sono, sì, i suoi quadri: nelle case, nelle gallerie pubbliche, riprodotti a milioni di esemplari, sotto gli occhi di tutti, ad arricchire e ad abbellire la vita, a riscoprirla; ma sono come le terre al sole di don Gesualdo. «Ma egli è siciliano», dice ancora Lawrence di Gesualdo, «e qui salta fuori la difficoltà». La difficoltà, per Guttuso, per noi, per ogni uomo che è nato in quest'isola, di vivere dopo aver fatto, dopo avere accumulato quadri o libri o denaro; la difficoltà a resistere, a non soccombere «sotto il gruzzolo» della ricchezza o della gloria o soltanto e semplicemente delle cose fatte, delle cose in cui abbiamo messo e mettiamo la nostra passione.

Questa è la lotta di Guttuso, la sua angoscia. Non vuole soccombere sotto le cose che ha fatto, sotto le cose che fa. La lotta contro il «gruzzolo» nel tempo stesso che inevitabilmente, inarrestabilmente, ogni suo gesto lo fa crescere. La lotta contro la «roba» - che sono i quadri, che è la fama, che può essere anche la ricchezza - mentre la «roba» dislaga a raggiungere il più lontano orizzonte. Il «disvivere» mentre tenacemente, testardamente, profondamente vive. [...] Nemmeno Guttuso può dire se la sua «coscienza di se» lo fa migliore di don Gesualdo che non lo sapeva: non può dirlo soggettivamente, come uomo che soffre, ma lo affermano i suoi quadri, la sua «coscienza di se» che si fa nostra: coscienza di come siamo, di come soffriamo, di come godiamo la nostra sofferenza. Vedendolo in luce verghiana, come personaggio sconfitto nel momento stesso in cui vince, vincitore nel momento in cui è sconfitto, si capiscono tante cose di Guttuso, della sua pittura<sup>118</sup>.

Viene fuori quindi un Guttuso dai toni esistenziali, sulla scia del testo di Raghianti, ma declinati e contestualizzati da Sciascia in chiave letteraria, precisamente verghiana.

Parallelamente allo sviluppo della pittura guttusiana il realismo si esprime in soluzioni linguistiche differenziate, come nel caso del pittore, messinese di origine ma esulo a Milano nei primi anni Trenta e tra i fondatori di "Corrente", Giuseppe Migneco, cui nel 1972 la rivista sciasciana dedicherà un numero monografico. Il fascicolo, curato da Jole Tognelli, direttrice assieme a Petrucciani e Sciascia del periodico, presentava una prima parte con due omaggi al pittore di Francesco Giunta (*La «ieraticità» in Migneco*) e di Vanni Rosisvalle (*Per Giuseppe Migneco*), seguita dalla consueta antologia critica che andava dagli anni Quaranta agli anni Settanta,

---

118 L. Sciascia, *Guttuso a Palermo*, «Galleria», XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971, pp. 149-152.

composta da scritti, tra gli altri, di Raffaele De Grada<sup>119</sup>, Franco Russoli, Mario De Micheli, Marco Valsecchi, Raffaele Carrieri, Luigi Carluccio, affiancati, inoltre da testimonianze provenienti dalla critica letteraria, come nel caso degli scritti di Anceschi, Quasimodo, Carrieri, e dove figurava anche un testo critico del 1970 dello stesso Sciascia, quest'ultimo riproposizione del testo di presentazione della mostra del 1970 alla galleria “La Robinia” di Palermo. L'interesse di Sciascia per figure come Guttuso e Migneco, al di là dei filoni figurativi legati alla drammatica realtà della Sicilia del dopoguerra, va ricercata anche nella produzione grafica e nell'illustrazione di testi letterari: si pensi, nel caso di Migneco, alle illustrazioni per il Gattopardo o a quelle per un volume dedicato alla poesia contadina russa<sup>120</sup>.

Altro importante aspetto che caratterizzò sin dagli esordi il bimestrale diretto da Sciascia, rispecchiando in fondo anche lo spirito della giovane casa editrice nissena, era quello di dedicare ampio spazio a figure minori o trascurate dalla critica ufficiale, sia in campo letterario, sia in campo figurativo: è il caso dello scultore siciliano Giuseppe Mazzullo<sup>121</sup>. A lui fu dedicato, infatti, il fascicolo dell'autunno del 1972,

---

119 Raffaele De Grada (Milano, 1885- 1957), pittore e critico, giovanissimo frequenta l'Accademia di Belle Arti a Dresda, dopo la prima guerra mondiale si trasferisce a San Gimignano dove inizia nuove ricerche influenzato da Cézanne. Comincia ad esporre alle biennali di Venezia e partecipa alle mostre del Novecento italiano. Trasferitosi a Milano, frequenta i giovani artisti che formeranno il gruppo di “Corrente”, di cui diverrà uno dei più convinti sostenitori. Contemporaneamente accetterà l'incarico di docenza all'Istituto d'Arte di Monza. Su De Grada cfr. M. De Luca, *Raffaele De Grada* (ad vocem), in *Dizionario della pittura e dei pittori*, ed. it, diretta da E. Castenuovo, B. Toscano, vol. II, p. 53.

120 Su Migneco cfr. F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia, in Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 213-215; F. Grasso, *Giuseppe Migneco: la sicilia nella memoria*, [S.l.], Ed. Ariete, 1989; *Migneco europeo*, catalogo della mostra () a cura di L. Barbera e A. M. Ruta, Cinisello Balsamo, Milano 2009.

121 Giuseppe Mazzullo (Graniti, Messina 1913 – Taormina 1988), scultore e disegnatore formatosi alla Scuola Libera del Nudo dell'Accademia Inglese di Roma e poi alla scuola di scultura dell'Accademia di Belle Arti di Perugia, sarà influenzato nei primi anni Trenta dal realismo della “Scuola Romana”, rivelando nella produzione grafica affinità soprattutto con Scipione, Mafai e Raphael. All'inizio del '39 si stabilisce a Roma, vincendo il concorso per la realizzazione di uno dei quattro bassorilievi marmorei per il palazzo dell'INPS all'EUR, raffigurante Roma contro Cartagine. In questo periodo, decisivo sarà l'incontro con Arturo Martini, che costituisce il punto di riferimento per la sua produzione scultorea fra il '40 e il '60, improntata ad un realismo espressivo dalle radici iconografiche classiche e mediterranee. Nel '39, nel '43 e nel '47 partecipa alla III, IV e V Quadriennale romana, ottenendo nel '59 la cattedra di scultura all'Accademia di Belle Arti di Roma. Antifascista per ideologia politica, nel dopoguerra aderisce al movimento figurativo neorealista, riunendo nella sua “casa rossa” di Via Sabazio un gruppo di letterati ed artisti fra i quali Ungaretti, Montale, Gatto, Repaci, Zavattini ed esponenti della cultura e della resistenza internazionale come Paul Eluard, Pablo Neruda e Rafael Alberti – figure che, non a caso, figurano nel novero dei collaboratori del periodico di Sciascia. Su Mazzullo si veda: *Giuseppe Mazzullo*, catalogo della mostra (Taormina, Palazzo dei Duchi di Santo Stefano) a cura di G. Carandente, Roma 1982; F. Grasso, *Giuseppe Mazzullo. Maestri Siciliani*, “Kalos”, maggio-giugno 1990; A. Barricelli, *Giuseppe Mazzullo*

curato da Jole Tognelli e M. Savini. L'interesse del periodico per Mazzullo si delinea sempre nel quadro culturale antifascista del dopoguerra, soprattutto in ambito romano. Sono gli anni del Fronte Nuovo delle Arti, e lo studio dello scultore siciliano di via Sabazio a Roma, era frequentato da nomi illustri della cultura del tempo: Ungaretti, Zavattini, Sinisgalli, Dorazio, Perilli, Montale, Raphael Alberti, Paul Eluard, Pablo Neruda, Guttuso, e lo stesso Sciascia. Piuttosto cospicuo il fascicolo dedicato allo scultore siciliano: suddiviso in quattro sezioni, comprendeva una prima parte con una antologia di scritti scelti, facenti capo al cenacolo di intellettuali su accennato, con scritti di Alberti, Bellonzi, De Angelis, Ulivi, Petrocchi, Alfonso Gatto e Sciascia. Una seconda sezione presentava due scritti inediti di Mazzullo sullo statuto della scultura: *Scolpire come il vento* (in versi), e *Il torrente Petrolo*. La terza sezione, intitolata *Contributi critici*, raccoglieva invece una più specifica raccolta di scritti, tra i quali quelli di Guttuso (1951), Jacopo Recupero (1961), Valentino Martinelli (1965), Dario Micacchi (1967), Duilio Morosini (1965), Giovanni Carandente (1970), Hans Theodor Flemming (1970), Marco Valsecchi (1970) ed Enzo Carli (1972). Chiudeva il fascicolo una sezione rivolta alle testimonianze biografiche, con contributi di Mucci, Balestra, Gironda, Accrocca, Costabile, Venturoli, Marniti, Parricchi e Ulivi; e un'ampia nota bibliografica. Ricco anche il corredo illustrativo, che andava dalle sculture in terracotta dei primi anni Quaranta, come *Graziella* (1943, proprietà dell'artista), ai bronzi e alle sculture in pietra del dopoguerra e degli anni Cinquanta, come *Idolo* (1945, Roma, collezione Ferrero), *Cariatide* (1959, Roma, collezione privata) e *Figura femminile* (1960, Roma, collezione privata), fino ai disegni, quali la suggestiva *Crocifissione* (1945, proprietà dell'artista), la *Donna che piange* (1962, Torino, Collezione privata), *Studio grafico per la fucilazione* (1964, Milano, collezione privata) e *Crocifissione* (1967, Roma, collezione privata)<sup>122</sup>.

A dimostrazione della varietà di interessi nel panorama figurativo contemporaneo si pone il numero monografico del 1976 dedicato agli arazzi di Niki

---

(*ad vocem*), in L. Sarullo, Dizionario degli artisti siciliani. Scultura, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 222-223.

122 Su Mazzullo cfr. F. Grasso, *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 216-218.

Berlinguer<sup>123</sup>. Curato da Giuseppe Mazzullo e Ferruccio Ulivi, il fascicolo era suddiviso in tre sezioni: la prima con i saggi di Franco Passoni (*Tecnica nuova negli arazzi di Berlinguer*), Nello Ponente (*Gli arazzi di Niki Berlinguer: mediazione critica sulla pittura*), Ferruccio Ulivi (*Itinerario di Niki Berlinguer*) e di Marcello Venturoli (*Gli "arazzi moderni" di Niki Berlinguer*); la seconda parte era dedicata all'antologia critica dal 1957 al 1976, mentre l'ultima e più approfondita sezione riguardava i contributi critici, tra cui quelli di Carlo Levi (*Splendore e mistero degli arazzi di Niki Berlinguer*), Alberto Moravia (*Gli arazzi di Niki Berlinguer: un piccolo museo d'arte moderna*), Giovanni Carandente (*Arazzi di Niki Berlinguer*) e Alberto Bevilacqua (*Niki Berlinguer e la corrosione critica del modello*). L'apparato illustrativo presentava le traduzioni in arazzi delle opere di Guttuso (*Aranceto*, 1965), Afro (*Montalto*, 1967), Cagli (*Da Cummings*, 1967; *La foresta incantata*, 1971), Mazzullo (*Ippolita*, 1973), Mastroianni (*La chimera*, 1973), Mirko (*Composizione*, 1957), Birolli, Perilli, Santomaso e Dorazio.

Alla fine degli anni Settanta diminuiscono i numeri interamente dedicati agli artisti contemporanei; si segnalano, invece, sporadici saggi su qualche artista inseriti in numeri miscelanei. È il caso del singolare scritto su Alberto Giacometti del critico e scrittore V.S. Gaudio<sup>124</sup>, apparso nel 1977. Si tratta di un componimento in versi, dal gusto sartriano, dedicato alle opere dello scultore svizzero. Nel primo numero del 1988 è da segnalare un saggio a carattere teorico-estetico di Claudio Mutini, intitolato *Mediazione e trasparenza delle immagini*<sup>125</sup>, dove era affrontato il

---

123 Su Niki Berlinguer si veda: *Gli arazzi di Niki Berlinguer*, catalogo della mostra, (Galleria d'Arte 32, Milano), Milano 1968; *Niki Berlinguer: l'arazzo come pittura*, testi di C. Zavattini et al., Pietrasanta 1987.

124 V.S. Gaudio, *In Alberto Giacometti*, «Galleria», XXVII, 1-2, gennaio-aprile 1977, pp. 9-13. V. S. Gaudio, saggista, poeta, esperto di giochi, testologo, articolista pataludico e titolare di rubriche per quindici anni della *Walt Disney Company*; ha pubblicato *La 22a Rivoluzione Solare* (1974), *Sindromi Stilistiche* (1978), *Lavori dal desiderio* (1978), *L'ascesi della passione del Re di Coppe* (1979), *Lebenswelt* (1981), *Stimmung* (1984), *Hit Parade dello Zodiaco* (1991), *Manualetto della Manomorta* (bootleg 1997), *Oggetti d'amore* (bootleg 1998); giornalista freelance dagli anni Settanta, è stato il primo a produrre test per quotidiani ("La Stampa", "Corriere dello Sport"); ha scritto satira per «Linus», «la Repubblica», «Tango». Torinese e romagnolo d'adozione e di formazione, vive adesso solitario sibarita nel delta del Saraceno.

125 C. Mutini, *Mediazione e trasparenza delle immagini*, «Galleria», XXXVIII, 1, gennaio-aprile 1988, pp. 70-78. Claudio Mutini (Roma 1935 - ivi, 1999) è stato redattore per la letteratura presso l'Istituto dell'Enciclopedia Italiana. Come responsabile della "Bibliotheca Biographica" edita dall'Istituto ha prefato *Le instabilità dell'ingegno* di A.G. Brignole Sale, le *Lettere italiane* di P.P. Rubens e le *Rime in burla* del Bronzino. È stato autore di libri su Lorenzo de' Medici, Poliziano, Rousseau, Cervantes. Ha collaborato alla *Storia dell'Arte* Einaudi e alla *Storia Generale della*

tema, in chiave semiotica e strutturalista, del fine della rappresentazione nella letteratura artistica, da Leonardo Da Vinci (*Trattato della Pittura*) al Lomazzo a Piero Valeriano (*Hieroglyphica*) fino a Baudelaire e a Max Ernst (*Storia di una storia naturale*), soprattutto quella dell'Ottocento e del Novecento. In particolare l'autore poneva l'accento sull'importanza, nei rapporti tra testo e immagini, delle baudelairiane *correspondances*:

Sarà allora prudente scompaginare il campo della significazione, che sicuramente non è neutrale, ed esaminare quei “rapporti intimi e segreti delle cose” che Baudelaire annetteva alla facoltà immaginativa. “corrispondenze” e “analogie” andranno valutate nei termini materiali di uno spostamento, e si dovrà vedere, entro lo spazio-tempo delle sostituzioni, come scrittura e immagine si fronteggino, si congiungano o si sovrappongono<sup>126</sup>.

Aspetto, questo, pienamente condiviso da Sciascia in seno alla sua concezione della critica d'arte, che ricorre in più occasioni nei suoi scritti sull'arte, dove, appunto, ritroviamo più volte citazioni dirette da Baudelaire, e precipuamente, ai principi espressi nelle *Correspondances*.

Chiude la serie dei fascicoli monografici dedicati agli artisti, quello apparso nel 1988 su Fabrizio Clerici, curato da Ines Millesimi<sup>127</sup>. Il volume era strutturato in diverse sezioni: una prima con gli scritti inediti sull'artista, tra cui quello di Sciascia (*Per Volte Face di Fabrizio Clerici*)<sup>128</sup>, e quelli di Tommaso Chiaretti e Georges Perec; una seconda, dedicata alle presentazioni delle varie mostre, tra cui spiccano quelle di Alberto Savinio (*Stendhaliani si nasce*)<sup>129</sup>, Giuseppe Ungaretti (*Horro vacui*)<sup>130</sup>, Luigi Carluccio (*Spirito illuministico*)<sup>131</sup>, Mario Praz (*I capricci*)<sup>132</sup>, Jean Cocteau (*I Cavalieri della Tavola Rotonda*)<sup>133</sup>, Carlo Ludovico Ragghianti (*Fantasia*

---

*Letteratura Italiana*, Federico Motta Editore. È stato autore di molti libri di poesia e ha fondato le riviste politico culturali «Assemblea» e «Invarianti».

126 *Ibid.*, p. 71.

127 Cfr. «Galleria», fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici, a cura di I. Millesimi, XXXVIII, 2, maggio-agosto 1988.

128 L. Sciascia, *Per Volte Face di Fabrizio Clerici*, «Galleria», cit., pp. 137-139 (riproposto in Appendice, *infra*).

129 A. Savinio, *Stendhaliani si nasce*, «Galleria», cit., pp. 147-149.

130 G. Ungaretti, *Horro vacui*, «Galleria», cit., pp. 150-151.

131 L. Carluccio, *Spirito illuministico*, «Galleria», cit., pp. 188-190.

132 M. Praz, *I capricci*, «Galleria», cit., pp. 191-204.

133 J. Cocteau, *I Cavalieri della Tavola Rotonda*, «Galleria», cit., pp. 207-209.

e libertà)<sup>134</sup>, Alberto Moravia (*Viaggio con Marco Polo*)<sup>135</sup> e Federico Zeri (*Clerici à Rebours*)<sup>136</sup>; l'ultima parte era rivolta, come di consueto, all'antologia critica che annoverava scritti dagli anni Cinquanta in poi, da Libero De Libero, a Germain Bazin (*Un pittore italiano: Fabrizio Clerici*)<sup>137</sup>, a Maurizio Fagiolo dell'Arco (*Un realismo irreale*)<sup>138</sup>, chiudeva il numero, come era avvenuto nel caso di Guttuso e Caruso, una antologia degli scritti di Fabrizio Clerici<sup>139</sup>. Quando si trova a esprimere la sua sconfinata ammirazione per il pittore milanese<sup>140</sup>, che pure presenta più di un punto di contatto con il Surrealismo, lo ricollega a una nozione di «surrealismo meno circoscritto nel tempo, a un'area del surrealismo più dilatata, più vasta, più ricca di risonanze e di echi – in una parola più classica»<sup>141</sup>. E lo riporta nell'ambito del Simbolismo, affermando che «ogni volta che l'uomo volta le spalle alla realtà e ritrova dentro di sé gli antichi terrori, l'antico Dio, vive un momento surrealista o metafisico o come lo si voglia denominare. La storia della letteratura e dell'arte è piena di momenti simili: anche in scrittori ed artisti che non voltarono le spalle alla realtà, anche in epoche che sembravano totalmente votate alla realtà»<sup>142</sup>.

Dal 1989, dopo la morte di Sciascia, la rivista sarà diretta da Mario Petrucciani e Vincenzo Consolo, e sarà pubblicata fino al 2004, perdendo tuttavia quel carattere universalistico impersonato da Sciascia, nel quale rientrava, tra gli altri, il significativo interesse per le arti figurative<sup>143</sup>.

Alla luce di questo primo tentativo di studio del periodico sciasciano, considerata la varietà dei collaboratori e le scelte dei vari filoni figurativi del Novecento, che tuttavia dimostrano una certa scelta di campo in chiave anti-

---

134 C. L. Ragghianti, *Fantasia e libertà*, «Galleria», cit., pp. 221-234.

135 A. Moravia, *Viaggio con Marco Polo*, «Galleria», cit., pp. 290-291.

136 F. Zeri, *Clerici à Rebours*, «Galleria», cit., pp. 316-323.

137 G. Bazin, *Un pittore italiano: Fabrizio Clerici*, «Galleria», cit., pp. 354-355.

138 M. Fagiolo Dell'Arco, *Un realismo irreale*, «Galleria», cit., pp. 367-369.

139 Cfr. «Galleria», cit., pp. 403- 407.

140 Cfr. M. Carapezza, *Il realismo irreale di Fabrizio Clerici*, in «Kalós. Arte in Sicilia», XIX, 2, 2007, pp. 34-35.

141 L. Sciascia, *Clerici e l'occhio di Redon*, «Galleria», XXXVII, 2, maggio-agosto 1988, pp. 240-245 (ripubblicato in Appendice, *infra*).

142 L. Sciascia, Presentazione alla Mostra di Fabrizio Clerici alla Galleria "La Tavolozza", Palermo 1973 (riedita in «Galleria», XXXVII, 2, maggio-agosto 1988, pp. 240-245, e in Appendice, *infra*).

143 Fatta eccezione per il numero del 1990 dedicato a Piero Guccione, la cui uscita era stata voluta da Sciascia stesso prima della morte, gli ultimi numeri della rivista dopo tale data non presentano quasi più interessi particolari per le arti visive.

avanguardistica e di predilezione per un figurativismo di fondo, appare calzante la definizione di “libero luogo di incontro” di intellettuali e artisti, adottata da Macchioni Jodi nel 1980, che rispecchia in fondo lo spirito composito e universalistico della rivista, dal quale, tuttavia, traspaiono, come si è visto, diversi e significativi elementi di contatto con la coeva critica figurativa, derivanti, soprattutto, dalla sensibilità dello scrittore racalmutense per le problematiche artistiche, richiamandosi, in questo, alla tradizione degli scrittori d'arte dell'Ottocento francese<sup>144</sup>.

---

144 È noto quanto Sciascia amasse figure come Diderot, Baudelaire, Stendhal, Alain, Praz. In generale, gli scritti di Sciascia sulle arti figurative, si caratterizzano per gli “auctores” cui Sciascia, più o meno volontariamente, rimanda nei suoi brevi e incisivi scritti sull'arte, che si possono dividere in due filoni: quello dei letterati critici d'arte del XVIII e del XIX secolo - dal Montesquieu del *Essai sur le goût* (1753) pubblicato nel tomo VII dell'*Encyclopédie* (1757), al Diderot dei *Salons* (1759; 1761; 1763), da Baudelaire a Stendhal, soprattutto quello “milanese” della *Storia della pittura in Italia* (1817) o quello de' *La certosa di Parma* (1839) – e quello degli scrittori d'arte del Novecento. Su questo aspetto cfr. F. Izzo, *Come Chagall...*, cit., pp. 201-202.

## APPENDICE II

### SCHEDE BIO-BIBLIOGRAFICHE DEI COLLABORATORI TEORICI, STORICI E CRITICI D'ARTE\*

---

Giulio Carlo Argan  
(Torino, 1909 – Roma, 1992)

*Nota bibliografica:* B. Contardi, *Introduzione a Giulio Carlo Argan, Da Hogart a Picasso. L'arte moderna in Europa*, [Opere di Giulio Carlo Argan], Milano 1983, pp. VII-XI; F. Menna, *Argan o della ragione critica*, in «Le Arti news», a. II-III, n. 5-6 1983 - n. 1 1984, p. 6; *Il pensiero critico di Giulio Carlo Argan* (Studi in onore di Giulio Carlo Argan, vol. III), Roma 1985; “*Vernissage*” [speciale in morte di Argan] inserto de «Il Giornale dell'arte», a. X, n. 106, dicembre 1992, (p. n. n.); A. Dragone, *Giulio Carlo Argan: un torinese a Roma*, in «Studi Piemontesi», vol. XXII, f. 1, marzo 1993, pp.149-156; *Per Giulio Carlo Argan*, «Arte Documento», vol. 6 (1992) e vol. 7 (1993); G. Chiarante, *Impegno civile e criticità della ragione nell'opera di Giulio Carlo Argan*, in *Beni culturali tutela investimenti occupazione*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Carlo Argan» n. 1, Roma 1994, pp. 9-13; *Commemorazione di Giulio Carlo Argan* (Roma, 12 marzo 1993), Atti della Accademia Nazionale dei Lincei. Classe di scienze morali, storiche e filologiche, in «Rendiconti Mor. Acc. Lincei», serie IX, vol. V, 1994, pp. 357-387; *Giulio Carlo Argan. Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, atti del convegno (Roma, 11 novembre 1993), Sisifo, Siena 1994; *Beni culturali: quali prospettive?*, Atti delle giornate di studio in ricordo di Giulio Carlo

---

\* Si è scelto, in questa sede, di presentare soltanto le schede bio-biografiche relative agli storici dell'arte e ai critici figurativi collaboratori della rivista, tralasciando le figure di scrittori e critici letterari. Per le schede di figure note della critica d'arte italiana del Novecento quali Emilio Cecchi, Roberto Longhi, Carlo Ludovico Ragghianti, Giulio Carlo Argan, Cesare Brandi, si è scelto di rimandare soltanto a una bibliografia aggiornata.



Argan sul tema: «Dal pensiero alle proposte e ai problemi attuali» (Venezia, Fondazione Cini, 14-16 gennaio 1994), coordinamento di G. M. Pilo, «Arte Documento – Quaderni», n. 3; M. Di Macco, *Lezioni di orientamento: gli ultimi anni dell'insegnamento di Lionello Venturi all'Università di Torino. La formazione di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 1996, n. 59; Toesca, *Venturi, Argan. Storia dell'arte a Torino 1907-1931*, a cura di M. Di Macco, pp. 17-32; M. Perelmann, I. Buonazia, *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Historien de l'art et maire de Rome*, Les éditions de la passion, Parigi 1999; R. Caruso, *Giulio Carlo Argan e A.B.O.: confronto sulle ragioni della critica*, in A. Capasso, *A.B.O. Le arti della critica*, Skira, Milano 2001, pp. 39-42; *Settant'anni di studi. Bibliografia completa degli scritti di Giulio Carlo Argan e dei contributi critici a lui dedicati*, a cura di I. Buonazia (coll. di C. Gamba e C. Stoppani), in *Giulio Carlo Argan, Storia dell'arte italiana*, Sansoni-RCS, Milano 2002, pp. XXXV-XCVI; *Giulio Carlo Argan Storia dell'arte e politica dei beni culturali*, a cura di G. Chiarante, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Carlo Argan» n. 12, Roma 2002 [Contiene la riedizione degli Atti del convegno omonimo del 1993 con nuovi interventi]; C. Gamba, *Storie di libri: La Bauhaus di Argan*, in «L'architettura. Cronache e storia», a. XLVIII, n. 566, dicembre 2002, p. 862; C. Gamba, «L'orgoglio e la responsabilità». *Giulio Carlo Argan allievo della Scuola di Perfezionamento (1931-33)*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 77, 2002, pp. 100-110; C. Gamba, *L'uomo, il tempo, il progetto, l'oggetto. Appunti su Argan e il design*, in *Giulio Carlo Argan, Progetto e oggetto. Scritti sul design*, a cura di C. Gamba, Milano 2003; *Rileggere Argan. L'uomo, lo storico dell'arte, il didatta, il politico*, Atti del convegno (Bergamo, 19-20 aprile 2002), a cura di M. Lorandi e O. Pinessi, Bergamo 2003; *Giulio Carlo Argan (1909-1992). Storico dell'arte, critico militante, sindaco di Roma*, catalogo della mostra storico-documentaria (Università degli Studi di Roma "La Sapienza", Museo dell'Arte Classica, 2003) a cura di C. Gamba, Roma 2003; C. Stoppani, *La "Storia dell'arte italiana" di Giulio Carlo Argan*, in «Ricerche di Storia dell'arte», n. 79, 2003, pp. 69-77; C. Auria, *Note sulla carriera amministrativa di Giulio Carlo Argan*, in «Le Carte e la Storia», Rivista di storia delle istituzioni numero, 2, dicembre 2003, pp. 189-202; C. Gamba, *Argan, il barocco e l'Europa delle capitali*, in *Giulio Carlo Argan, L'Europa delle capitali*

1600-1700, introduzione di C. Gamba, Milano 2004, pp. 9-29; C. Gamba, *Una parabola discendente: inizi e declino dei rapporti tra Argan e Ragghianti (con regesto del carteggio 1933-43 e due lettere inedite di Ragghianti del '33)*, in *Ragghianti critico e politico*, a cura di R. Bruno (Atti del convegno "Filosofia, Arte e Politica. Studi in memoria di Carlo Ludovico Ragghianti", Cassino 21-23 ottobre 2002), Milano 2004, pp. 291-307; C. Gamba, *Crisi dell'arte, crisi della ragione. Conversazione inedita con Giulio Carlo Argan, 1991*, in *Giulio Carlo Argan, Intervista sul Novecento*, «Annali dell'Associazione Ranuccio Bianchi Bandinelli, fondata da Giulio Carlo Argan», n. 17, Roma 2005, pp. 45-52; R. Impera, *Avvio per "Le Arti" (1938-1943)*, in «Annali di Critica d'arte», n. 1 (2005), pp. 345-371; R. Varoli-Piazza, *Giulio Carlo Argan negli anni Trenta: intorno al restauro con Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, atti del convegno internazionale di studi, a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 95-100; *Giulio Carlo Argan: progetto e destino dell'arte*, Atti del Convegno di Studi (Roma, Università "La Sapienza", 26-27-28 febbraio 2003) a cura di S. Valeri, Roma 2005; V. Russo, *Storici dell'arte nell'amministrazione della tutela. Riflessioni dal carteggio tra Cesare Brandi e Giulio Carlo Argan*, in *Brandi e l'architettura*, atti della giornata di studio (Siracusa, 30 ottobre 2006) a cura di A. Cangelosi e M. R. Vitale, Siracusa 2008, pp. 145-157; C. Gamba, *Introduzione a Giulio Carlo Argan*, in *Promozione delle arti, critica delle forme, tutela delle opere. Scritti militanti e rari (1930-1942)*, a cura di Claudio Gamba, Christian Marinotti Editore, Milano 2009, pp. 5-35; V. Russo, *Giulio Carlo Argan. Restauro, critica, scienza*, Firenze 2009.

Rosario Assunto

(Caltanissetta 1915 – Roma 1994)

Filosofo e critico, nato a Caltanissetta il 28 marzo 1915, laureato in giurisprudenza, Rosario Assunto si è avvicinato alla filosofia sotto l'influenza di Pantaleo Carabellese, professore di Filosofia teoretica a Roma.

È stato professore di Estetica nell'Università di Urbino, incarico lasciato dopo venticinque anni per ricoprire la cattedra di Storia della Filosofia Italiana presso

l'Università di Roma. Si è occupato, da un punto di vista storico e teorico, di estetica medievale, di estetica settecentesca e di estetica tedesca del periodo romantico scrivendo numerosi studi, tra cui si possono annoverare: *Forma e destino* (Comunità, Milano 1957); *Integrazione estetica* (ibid. 1959); *La critica d'arte nel pensiero medievale* (Il Saggiatore, Milano 1961); *Il paesaggio e l'estetica* (Napoli, 1973); *Libertà e fondazione estetica* (Roma, 1975); *Specchio vivente del mondo* (De Luca, Roma 1978); *Filosofia del giardino e filosofia nel giardino* (Roma, 1980); *La città di Anfione e la città di Prometeo* (Milano 1984); *Il parterre e i ghiacciati* (Palermo 1984); *La parola anteriore come parola ulteriore* (Bologna 1985); *La natura, le arti, la storia. Esercizi di estetica* (Guerini e Associati, Milano 1990); *Giardini e rimpatrio* (Roma 1991).

*Nota bibliografica:* M. Venturi Ferriolo, *L'etica della contemplazione : un recupero attuale dell'estetica di Rosario Assunto*, Storia e storie di giardini: fortune e storia del giardino italiano e verbanese nel mondo, Atti del convegno, (Verbania, 31 agosto 2002), a cura di L. Parachini, C. A. Pisoni, Verbania, Alberti, 2003, pp. 27-33

Gemma Salvo Barcellona

(San Giovanni Gemini, Agrigento, 24 agosto 1919)

Storica dell'arte, allieva a Palermo di Maria Accascina, si laurea alla Facoltà di Lettere dell'Università degli Studi di Palermo, discutendo una tesi con Emilio Santini, professore di Letteratura Italiana. Dopo gli studi universitari ottiene con Stefano Bottari l'abilitazione all'insegnamento della Storia dell'arte, attività che la vedrà impegnata prima all'Istituto d'Arte e poi all'Accademia di Belle Arti di Palermo, dove ha tenuto la cattedra fino al 1985.

Sin dai primi studi si mostra particolarmente sensibile alla conservazione dei beni culturali, occupandosi di storia dell'arte con un metodo in cui emerge la prevalenza della "coscienza storica" dell'arte italiana, sotto gli influssi dello storico Franco Salvo (che divenne poi suo marito), legato alla teoria storiografica di impostazione marxista. I suoi vasti interessi spaziano dall'arte antica all'arte contemporanea. Tra i

suoi studi più noti è da ricordare la monografia *Gli scultori del Cassero*, opera fondamentale che colma il vuoto degli studi sulla scultura siciliana, e particolarmente palermitana, da Antonello Gagini a Giacomo Serpotta, con un metodo di carattere storico-sociale. Molto prolifica la sua produzione di scritti sulla cultura figurativa siciliana dall'età medievale all'arte contemporanea, in gran parte apparsi nei principali periodici italiani e siciliani, quali «Archivio Storico Siciliano», «Emporium», «Nuovi Quaderni del Meridione», «L'Ora», «Giornale d'Italia», «Giornale di Sicilia», e «Galleria». Ha avuto un ruolo importante nella critica militante nell'ambiente intellettuale palermitano novecentesco, fiancheggiando il gruppo del "Club 65A" ed entrando in contatto con figure come Giulio Carlo Argan, che conobbe negli anni cinquanta durante il suo insegnamento a Palermo, Giorgio Vigni, Raffaello De Logu, Vincenzo Scuderi, Guido Di Stefano, Franco Russoli, Franco Grasso e Leonardo Sciascia.

*Nota bibliografica:* G. Bongiovanni, *Gemma Salvo Barcellona, quasi una biografia*, in G. Salvo Barcellona, *Scritti d'arte. Studi e interventi sulla cultura artistica in Sicilia*, a cura di G. Bongiovanni, Palermo, Brotto Editore, 1992, pp. 7-11 [con bibliografia completa degli scritti].

Renato Barilli

(Bologna, 18 agosto 1935)

Critico letterario e figurativo, allievo di Luciano Anceschi, ha insegnato fenomenologia degli stili all'Università di Bologna.

Negli anni Sessanta prese parte attivamente alla neoavanguardia, culminata nell'esperienza del "Gruppo 63". Come critico d'arte ha avuto un ruolo di punta nella storicizzazione delle neoavanguardie, dalla pop art alla body art, alla videoarte. Curatore di importanti mostre dal taglio fortemente innovativo, tra le quali si ricordano la celebre mostra *Ripetizione differente*, realizzata nel 1974 presso lo Studio Marconi di Milano, che poneva criticamente l'attenzione al fenomeno del "citazionismo" nell'arte contemporanea, e la mostra *Arte e computer* del 1986 alla

Besana di Milano, testimone di una precoce apertura verso l'arte digitale. Collaboratore assiduo di riviste come «Il Verri», «Quindici», «Rivista di estetica», «Alfabeta», «Galleria», e del quotidiano «Il Giorno», tiene da anni la rubrica di critica d'arte per «L'Espresso». Tra i suoi studi fondamentali si ricordano: *Per un'estetica mondana* (Il Mulino, Bologna 1964), *La barriera del naturalismo* (Mursia, Milano 1964), *L'azione e l'estasi* (Feltrinelli, Milano 1967), *Poetica e retorica* (Mursia, Milano 1969), *La linea Svevo-Pirandello* (ibid., 1972), *Tra presenza e assenza* (Bompiani, Milano 1974), *Viaggio al termine della parola* (Feltrinelli, Milano 1981), *Culturologia e fenomenologia degli tili* (Il Mulino, Bologna 1982), *L'arte contemporanea* (Feltrinelli, Milano 1984).

*Nota bibliografica:* S. Giacomoni, *Renato Barilli critico?; se mai docente*, in «Arte», 1985, a. XV, 156, pp. 54-55, 108; L. Colonnelli, *Renato Barilli*, ad vocem, in G. Dell'Arti, M. Parrini, *Catalogo dei viventi 2009*, Venezia, 2008, p. 133.

Michele Biancale

(Sora, Frosinone, 4 ottobre 1878 – Roma, 25 maggio 1961)

Storico e critico d'arte militante, figlio di Pasquale e Maria Bozzone, si forma alla Facoltà di Lettere e Filosofia all'Università di Napoli, dove si laurea nel 1900, specializzandosi successivamente in Storia dell'arte a Londra e a Parigi. Al suo rientro in Italia si occupò attivamente di critica militante, scrivendo prolificamente per importanti quotidiani e riviste, quali «Messaggero», «Popolo di Roma», «Quotidiano», «Il Tempo», «Momento», «Momento Sera», «Giornale di Roma», «Il resto del Carlino», «La Tribuna», «Illustrazione Italiana», «Nuova Antologia», «L'Arte» e «Galleria», dove in particolare nel 1969 si occuperà dello scultore siciliano Emilio Greco (*Pinocchio attende di trasformarsi da gesso in bronzo*, 1969). Fu docente di Storia e Filosofia presso il Regio Liceo “Ennio Quirino Visconti” di Roma. I suoi ambiti di studi, in particolare negli anni giovanili, sono orientati alla pittura seicentesca, occupandosi di Evaristo Baschenis («L'Arte», 1912 e 1913) e di Giovan Battista Moroni e la scuola bresciana («L'Arte», 1914); mentre

successivamente saranno orientati sull'Ottocento napoletano e sul Novecento, dimostrando un'apertura alla storia dell'arte senza gerarchie legate al periodo di appartenenza, dichiarerà infatti, in una *confidenza* apparsa nel 1919 su «L'Italia che scrive», che «l'arte non è né antica né moderna: è arte». Collaborò anche all'importante *Mostra della pittura napoletana dei secoli XVII, XVIII, XIX*, tenutasi a Napoli nel 1938, dove scelse di curare la sezione dedicata alla pittura dell'Ottocento. Il suo indirizzo metodologico e critico è mediato da influssi di matrice longhiana e cecchiana, come attestano le sue monografie su Antonio Mancini (Napoli, 1932), Gioacchino Toma (Roma, 1933), Bernardo Celentano (Roma, 1936), Giovanni Prini (Roma, 1936), Plinio Nomellini (Roma, 1946) ed Enrico Reycend (Torino, 1955). Tra i suoi contributi di maggior valore va segnalato il saggio *Ottocento-Novecento* all'interno della collana *L'arte italiana*, curata da Paolo D'Ancona, Fernanda Wittgens e Irene Cattaneo (Roma, Primato, 1961).

*Nota bibliografica:* M. Biancale, *Confidenze...*, 1919, p. 119; *Chi è?...*, 1931, p. 81; 1936 (3), p. 97, 1957 (6), pp. 67-68; 1961(7), p. 80; S. Samek Ludovici, *Storici...*, 1942, p. 55; *L'Italia...*, 1947, p. 142; *Panorama biografico...*, 1956, I, p. 164; È morto il giornalista Michele Biancale, in «Il Messaggero di Roma», 26 maggio 1961, p. 4; V. Guzzi, *Un critico amante dell'arte. È morto Michele Biancale*, in «Il Tempo», 26 maggio 1961, p. 3; K. Fiorentino, *Michele Cammararo...*, 1997, p. 56 e n. 1; I. Uzielli, *Cammararo...*, 1997, p. 66, nn. 6, 10; P. D'Alessandro, *Biancale...*, 1999, pp. 48-49.

Stefano Bottari

(Fiumedinisi, Messina 1907 – Bologna 1967)

Storico dell'arte, allievo di Enrico Mauceri a Messina, conseguì la laurea in Lettere a Catania nel 1931, insegnò Storia dell'Arte medievale e moderna presso le università di Messina (1935) e di Catania (1937). Qui fondò, nel 1943, l'Istituto di Storia dell'Arte, che diresse fino al 1957, quando, trasferitosi presso l'ateneo bolognese, ricoprì il ruolo di Direttore dell'Istituto di Storia dell'Arte "I. B. Supino". Studioso

estremamente prolifico, concentrò l'attenzione sulle opere d'arte della propria terra (*Il Duomo di Messina*, Messina 1929; *La pittura del Quattrocento in Sicilia*, Firenze 1953; *L'arte in Sicilia*, Messina-Firenze 1962), dai mosaici bizantini (*I mosaici della Sicilia*, Catania 1943; *Mosaici bizantini della Sicilia*, Milano 1963) ai manufatti di epoca sveva (*Monumenti svevi di Sicilia*, Palermo 1950), e sui maestri del Rinascimento italiano dedicandovi alcune importanti monografie (*Michelangelo*, Catania 1941; *Leonardo*, Bergamo 1942; *Correggio*, Milano 1961; *Tutta la pittura di Giovanni Bellini*, Milano 1963; *Caravaggio*, Firenze 1966). Numerosi gli articoli e i saggi su Antonello da Messina e la sua scuola apparsi tra il 1926 e il 1958, nei quali ne esaminò l'influenza della pittura napoletana, i rapporti con la scultura di Francesco Laurana e l'attività di ritrattistica (*Antonello da Messina*, Messina-Milano 1939); in seguito, approfondì gli aspetti relativi ai contatti tra Antonello e Piero della Francesca, e a quelli con Giovanni Bellini (*Antonello da Messina*, Milano-Messina 1953; *Antonello da Messina*, Milano 1955). Notevoli anche i contributi nell'ambito della critica d'arte (*La critica figurativa e l'estetica moderna*, Bari 1935; *I miti della critica figurativa*, Milano 1936; *Il linguaggio figurativo*, Messina 1940) e la sua attività divulgativa, manifesta sulle pagine di varie testate italiane e nella direzione e fondazione di diverse riviste specialistiche ("Siculorum Gumnasium", "Arte antica e moderna") e collane (*L'arte in Emilia*; *Tesori d'arte cristiana*). Sensibile alla conservazione del patrimonio storico-artistico italiano e, soprattutto, siciliano, denunciò i casi di cattiva tutela dei beni culturali, per i quali mise in evidenza la necessità di una catalogazione.

Numerosi gli articoli nei quali, già negli anni siciliani, ricordando il drammatico ventennio fascista, interessato agli sviluppi del partito liberale anche se maggiormente orientato verso un comunismo non estremista, auspicava che il Meridione potesse superare la propria arretratezza e che, abbandonati gli spiriti municipalisti e la distinzione culturale tra Nord e Sud, l'Italia contribuisse al processo di unità dell'Europa.

*Nota bibliografica:* F. Arcangeli, *Omaggio a Stefano Bottari*, in *Francesco Arcangeli. Uno sforzo per la storia dell'arte: inediti e scritti rari*, a cura di L. Cesari, Parma 2004, pp. 31-47; R. Cinà, *Stefano Bottari*, ad vocem, in *Enciclopedia della*

*Sicilia*, a cura di C. Napoleone, Parma 2007, p. 179; S. La Barbera, *Dalla connoisseurship alla Storia dell'arte in Sicilia: il ruolo di Adolfo Venturi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. D'Onofrio, Modena 2008, p. 312; G. C. Sciolla, in cds

Cesare Brandi

(Siena, 8 aprile 1906 – Vignano, Siena, 19 gennaio 1988)

*Nota bibliografica: Scritti in onore di Cesare Brandi*, in «Storia dell'arte», 1980, nn. 38-40; M. Calvesi, L. Piccioni, V. Rubiu, *Cesare Brandi*, (Atti del Convegno "Omaggio di Taranto a Cesare Brandi"), Taranto 1982; *Per Cesare Brandi*, (Atti del Seminario tenutosi all'Università di Roma "La Sapienza", 30 - 31 maggio - 1 giugno 1984) a cura di M. Andaloro, M. Cordaro, D. Gallavotti Cavallero, V. Rubiu, Roma 1988; *Brandi e l'Estetica*, a cura di L. Russo, Supplemento agli "Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Palermo", Palermo 1986; *L'immagine dell'arte. Omaggio a Cesare Brandi*, catalogo della mostra (Siena, Magazzini del Sale, 21 luglio - 1 ottobre 1989) a cura di V. Rubiu, Bologna 1989; M. Carboni, *Cesare Brandi. Teoria e esperienza dell'arte*, Roma 1992 [2ª ed. Milano 2004]; L. Russo, P. D'Angelo, E. Garroni, *I Dialoghi sulle Arti di Cesare Brandi*, Palermo 1997; *Cesare Brandi, Come un'autobiografia, pagine scelte*, a cura di V. Rubiu, Roma 1998; *Uno scrittore come Brandi. Iconografia, nota biografica e bibliografica essenziale di Cesare Brandi*, a cura di G. Appella, Roma 1998; M. I. Catalano, *Brandi e il restauro. Percorsi del pensiero (con lettere inedite del carteggio Cesare Brandi - Enrico Vallecchi)*, Firenze 1998; D. Borsa, *Le radici della critica di Cesare Brandi*, Milano 2000; *Cesare Brandi. Teoria ed esperienza dell'arte*, (Atti del Convegno di Siena, 12-14 Novembre 1998), "Quaderni del CERR, 1", Milano 2001; *La collezione Brandi Rubiu*, catalogo della mostra (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, novembre 2001) a cura di S. Pinto e M. Cossu, S.A.C.S., Roma 2001; P. D'Angelo, *Cesare Brandi. Critica d'arte e filosofia*, Macerata 2006; *La teoria del restauro nel Novecento: da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 12-15 novembre 2003) a cura di M. Andaloro, Firenze 2006; *Attraverso*



*l'immagine. In ricordo di Cesare Brandi*, Atti del Seminario del Centro internazionale studi di estetica, a cura di L. Russo, "Aesthetica preprint. Supplementa, 19", Palermo 2006; *Brandi Guttuso, storia di un'amicizia*, a cura di F. Carapezza Guttuso, Milano 2006; *La passione e l'arte. Cesare Brandi e Luigi Magnani collezionisti*, a cura di L. F. Schianchi e A. M. Guiducci, Torino 2006; *Cesare Brandi - Luigi Magnani, Quattrocentoventi lettere inedite*, a cura di L. F. Schianchi, Siena 2006; *Il gusto della vita e dell'arte. Lettere a Cesare Brandi*, a cura di V. Rubiu Brandi, Siena 2007; M. I. Catalano, *Lungo il cammino. Cesare Brandi 1933-1943*, Siena 2007; *Teoria del restauro di Brandi: prima definizione dei termini*, a cura di G. Basile, Saonara (PD) 2007; G. Basile, *Cesare Brandi*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti...*, cit., pp. 114-119; *Omaggio a Cesare Brandi nell'anno del centenario della nascita*, Atti delle giornate di studio (Roma, 18 - 19 ottobre 2006) a cura di C. Bon Valsassina, Firenze 2008; A. Tomaszewski, *Cesare Brandi alle fonti della teoria e dell'influsso della "scuola italiana del restauro delle opere d'arte"*, in «Quaderni del Dipartimento Patrimonio Architettonico e Urbanistico», a. XVIII, 2008 (2009), 35/36, pp. 163-172; *Cesare Brandi e la Sardegna : archeologia e paesaggio*, Atti del convegno di studi (Castelsardo, 10 settembre 2007) a cura di B. Billeci e S. Gizzi, Roma 2010; V. Brandi Rubiu, *Cesare Brandi, come un'autobiografia*, in *Ibid.*, pp. 21-24.

Giuliano Briganti  
(Roma, 1918 – ivi, 1992)

Nasce a Roma nel 1918 da Clelia Urbinati e Aldo Briganti. Suo padre, Aldo, mercante colto, umanista, è anch'egli storico dell'arte; si è laureato in Lettere, con una tesi su Il raffaellismo a Bologna, all'Università di Bologna nel 1914 con Igino Benvenuto Supino ed è stato poi allievo di Adolfo Venturi alla Scuola di Perfezionamento in storia dell'arte, da poco creata dallo stesso Venturi, nella facoltà di Lettere all'Università "La Sapienza" di Roma.

Giuliano Briganti nel 1936 consegue la maturità classica al liceo Ennio Quirino Visconti di Roma. Nel 1940 si laurea in Lettere con indirizzo in storia dell'arte

medievale e moderna all'Università La Sapienza di Roma con Pietro Toesca con una tesi su Pellegrino Tibaldi, pittore bolognese del Cinquecento. La tesi prenderà la forma di un vero e proprio saggio monografico edito dalla casa editrice Cosmopolita, nel 1945, alla fine della II guerra mondiale, con il titolo *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*. L'attività di Briganti studioso e critico d'arte inizia molto presto, a meno di vent'anni: al 1937 risalgono i primi scritti d'arte sul mensile "La Ruota". Su questa rivista, della quale è redattore dal 1940, accanto a Mario Alicata, Antonello Trombadori, Guglielmo Petroni, Carlo Muscetta, scrive diversi testi e collabora fino al 1941. Dal 1938 ha cominciato a pubblicare saggi e recensioni su "La Critica d'Arte", la rivista d'arte fondata da Carlo Ludovico Ragghianti e Ranuccio Bianchi Bandinelli. Tra il 1944 e il 1945 dirige il settimanale "Cosmopolita", fondato da Alessandro Morandotti nel giugno 1944, durante la liberazione di Roma. In quel settimanale, di sole otto pagine, un antenato de L'Espresso, scrivono, oltre a Briganti, molti dei più noti intellettuali del novecento italiano, da Carlo Lizzani a Michelangelo Antonioni, da Enzo Forcella a Giorgio Bassani, da Renato Guttuso a Roberto Longhi, da Anna Banti a Guido Carli, da Arrigo Benedetti a Gastone Manacorda. L'attività di scrittore sulle riviste e sui giornali accompagnerà Giuliano Briganti per tutta la vita. Dal 1965 al 1968 scriverà ogni settimana, la rubrica dell'arte su L'Espresso prendendo il posto che era stato di Lionello Venturi e di Carlo Ludovico Ragghianti. Dal 1976, anno di fondazione del giornale, alla morte, sarà il critico de "la Repubblica". In entrambi i casi sarà Eugenio Scalfari a sceglierlo come critico prima del settimanale e poi del quotidiano. Due gli uomini che Giuliano Briganti ha espressamente scelto quali suoi maestri: Carlo Ludovico Ragghianti e Roberto Longhi. Di quest'ultimo sarà segretario, nello studio di via Benedetto Fortini 30 a Firenze, dal 1941 al 1943. Dal 1950, accanto a Francesco Arcangeli, Ferdinando Bologna e Federico Zeri, fa parte della redazione della neonata rivista "Paragone Arte", fondata da Roberto Longhi. Briganti vi scriverà importanti saggi sulla pittura del Seicento italiano fino al 1961 e dieci anni dopo, nel 1971, uscirà definitivamente dalla redazione. Nel 1974 sposa Luisa Laureati, gallerista d'arte contemporanea, che sarà la compagna della sua vita. Nel 1949 prende la libera docenza per l'insegnamento universitario. Nel 1972 viene chiamato ad insegnare storia dell'arte moderna e contemporanea all'Università di Siena e nel 1983 arriva a Roma dove, per

un decennio, ricopre la cattedra di storia dell'arte moderna in quello che era allora il Magistero ed è oggi la Terza Università di Roma.

*Nota bibliografica: Scritti in onore di Giuliano Briganti*, a cura di M. Bona Castellotti, L. Laureati, A. Ottani Cavina, L. Trezzani, Longanesi, Milano, 1990; R. Donati, *Giuliano Briganti: un carteggio con Carlo Ludovico Ragghianti (1937 – 1946)*, in «Paragone. Arte», 54, 2003, Ser. 3, 47/48, pp. 3-80; L. Laureati, *Una "università privata": un sogno di Giuliano Briganti*, in *Ibid.*, pp. 114-130; B. Pulcinelli, *Il fondo Giuliano Briganti: la fototeca di opere d'arte*, in AFT, 2009, a. XXV, 49, pp. 16-19; L. S. Pacchierotti, *La fotografia strumento di studio e metodo di ricerca : l'esperienza di Giuliano Briganti*, in AFT, a. XXV, 2009, 49, pp. 20-24; L. Laureati, *Giuliano Briganti, storico dell'arte moderna e contemporanea*, in A. Masi, *L'occhio del critico*, Vallecchi, Firenze, 2009, pp.132-146; L. Laureati, *La biblioteca e la fototeca di Giuliano Briganti in via della mercede 12 a Roma*, in *L'arte senese al tempo del Constituto. Libri e fotografie del Fondo Giuliano Briganti e dell'Istituto d'Arte Duccio di Boninsegna*, a cura di A. Batazzi, L. S. Pacchierotti, B. Pulcinelli, Fondazione Monte dei Paschi di Siena, Siena, 2010.

Giovanni Carandente

(Napoli, 30 agosto 1920 – Spoleto, 8 giugno 2009)

Storico dell'arte, si forma presso l'Università "Federico II" di Napoli, dove è allievo di Costanza Lorenzetti con la quale si laurea nel 1944 con una tesi su Mattia Preti a San Pietro a Maiella, poi pubblicata sulla rivista «Brutium». Nel 1945 si trasferisce a Roma per frequentare il Corso di perfezionamento diretto da Pietro Toesca e Lionello Venturi. Appena un anno dopo, nel 1946, entra nell'amministrazione e viene destinato dall'allora direttore, Ranuccio Bianchi Bandinelli, alla Soprintendenza della Calabria, con sede a Cosenza, in qualità di ispettore. In questo periodo hanno inizio i suoi studi che sono orientati alla scultura del Trecento, all'influenza del gotico d'Oltralpe sui monumenti della regione, e ai complessi rapporti artistici nell'Italia centro-meridionale del Quattrocento. Sempre in questi anni farà restaurare,

rivalutandone l'opera, le tele di Mattia Preti conservate a Taverna. La sua esperienza nel campo del restauro lo portano ad essere trasferito nel 1948 a Roma presso l'Istituto Centrale del Restauro, dove prenderà una ulteriore specializzazione (esperienza che gli permetterà di dirigere i restauri degli affreschi di Mantegna agli Eremitani). In seguito viene destinato all'Aquila, dove rimane fino al 1951, per relizzare con Gino Chierici, l'ordinamento del Museo Nazionale nel castello del capoluogo, e la Pinacoteca Comunale di Teramo. La brillante esperienza museologica acquisita nell'Italia centro-meridionale, gli vale il trasferimento in Sicilia, dove, dal 1951 al 1954, si occuperà assieme a Carlo Scarpa dell'allestimento del Museo di Palazzo Abatellis a Palermo, e, successivamente, a Messina dell'organizzazione della grande mostra su Antonello da Messina (Antonello da Messina e la pittura del '400 in Sicilia, 1953), che avrà una grande risonanza nazionale e notevoli plausi critici (valga per tutti il *Frammento Siciliano* di Roberto Longhi). L'importanza scientifica e di divulgazione della mostra si affianca, in questo caso, a quella del recupero in quanto gli viene affidata la direzione dei tre laboratori di restauro, allestiti da Cesare Brandi a Palermo, Catania e Messina, pervenendo a importanti scoperte, come le tre cuspidi autografe del polittico di Antonello con i *Santi Gregorio, Girolamo e Agostino*, liberate dalle ridipinture ottocentesche. Nel periodo siciliano Carandente approfondirà anche altri ambiti, le cui ricerche sfocieranno nel suo *Giacomo Serpotta* (1966), e nei contributi per il *Repertoire des peintures flamandes du Quinzième Siècle en Sicile* (1968), frutto della partecipazione, nel 1954, al *Brussels Art Seminar*, in concomitanza del quale lo studioso effettuerà importanti viaggi all'Aja, a Barcellona, e a New York, dove conoscerà Erwin Panofsky, incontro che gli varrà, nel 1963, un corso breve alla New York University. Dal 1954 al 1960 sarà di nuovo a Roma, come ispettore del settore mostre presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna. A questo periodo risalgono importanti mostre sull'arte contemporanea: *Capolavori del Guggenheim di New York*; *I Macchiaioli*; *Piet Mondrian* (1956); *Pittori moderni della collezione Cavellini di Brescia* (1957); *Kandinskij. 45 dipinti dal Museo Guggenheim di New York* (1958); *Casimir Malevic e L'opera di Jackson Pollock* (1959). Nel 1957 viene nominato segretario dell'AICA (Associazione Internazionale Critici d'Arte). Nel 1961 riprenderà ad occuparsi di arte antica, passando alla

Soprintendenza alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medievali e Moderne per il Lazio a Palazzo Venezia, allora diretta da Emilio Lavagnino. Segue la nomina a direttore della Galleria Nazionale d'Arte Antica di Palazzo Barberini, e poi della già citato Museo di Palazzo Venezia, dove tenterà con Scarpa il nuovo ordinamento delle collezioni medievali, progetto che non andrà a buon fine. Dopo anni di intenso lavoro, in cui lo studioso alterna attività critica, espositiva e scientifica, nonché una fitta collaborazione per la stampa periodica, nel quale si inseriscono alcuni suoi interventi su «Galleria» dedicati all'arte contemporanea (Giuseppe Mazzullo, Niki Berlinguer e Piero Guccione), nel 1973 viene nominato Soprintendente alle Gallerie e alle Opere d'Arte Medievali e Moderne per il Lazio. In questi anni progetta un ampio e complesso piano museale romano, destinando Villa Pamphilj quale sede per la scultura barocca, Palazzo Venezia quale sede del Museo del Medioevo e del Rinascimento, Palazzo Barberini come sede della pittura dal XVII al XVIII secolo, che però non sarà attuato, perché appena un anno dopo è trasferito alla costituenda Soprintendenza del Veneto. In campo accademico, dopo aver conseguito a Roma la libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna, ha tenuto, dal 1968 al 1975, la cattedra di Storia dell'architettura a Reggio Calabria.

Dal 1953 al 1961 è stato collaboratore fisso del quotidiano «Il Tempo» di Roma, e poi autore di argomenti artistici per «Il Giorno», «La Stampa», «Il Giornale», e il «Corriere della Sera».

Per le qualità poliedriche del suo percorso di amministratore culturale, di critico militante, di studioso e di docente, ha ricevuto diversi onorificenze nazionali e internazionali, ed è entrato a far parte dell'Accademia Nazionale dei Lincei.

*Nota bibliografica:* C. Brandi, «Corriere della Sera illustrato», 4 maggio 1981; M. T. Benedetti, «Il Tempo», 24 marzo 1992; *Secondo tempo. Libro Quattordicesimo*, Napoli 2002; V. Newhouse, *Art and Power of Placement*, The Monacelli Press, New York 2005, pp. 180 ss.; M. G. Barberini, *Giovanni Carandente*, ad vocem, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 144-153.

Calogero Carità

(Licata, Agrigento, 1945)

Laureatosi in lettere a Palermo, ha insegnato dal 1974 italiano e latino nei licei di Verona, dove dal 1988 è dirigente scolastico. Dal 1970 si occupa di storiografia, archeologia ed arte e vanta in questi settori numerose pubblicazioni. Dal 1971 è socio della Società Siciliana per la Storia Patria di Palermo e nel medesimo anno ha contribuito alla fondazione dell'Associazione Archeologica Licatese, di cui è stato il primo presidente. Nominato nel 1972 ispettore onorario ai beni culturali si è dedicato per più di vent'anni alla tutela del patrimonio artistico, storico, monumentale, archeologico e paesaggistico di Licata, ottenendo dal Comune la istituzione del Museo civico archeologico e dalla Regione numerosi interventi di restauro di opere d'arte e monumenti licatesi.

Bibliografo e studioso di bibliografia e biblioteconomia, dopo aver lottato per la riapertura della biblioteca civica di Licata, ne ha curato il riordino e il catalogo dei manoscritti e delle edizioni di rare e di pregio che è stato pubblicato in volume dall'editore Sellerio di Palermo.

Tra i suoi interessi anche lo studio dell'architettura castellana siciliana in generale e dei castelli agrigentini in particolare, di cui ha curato un dettagliato inventario e vari studi monografici apparsi in volume e nella rivista dell'Istituto Storico e di Cultura dell'Arma del Genio.

Giornalista pubblicista dal 1974, ha collaborato per anni con articoli e servizi al "Giornale di Sicilia" e di recente a "La Sicilia" e a vari periodici e riviste anche a diffusione nazionale.

Dal 1982 è direttore del mensile "La Vedetta" e dal 1997 presidente dell'Associazione Culturale "Ignazio Spina", fondata con il fratello Angelo, con lo scopo di valorizzare la storia, la cultura, l'arte e la civiltà licatese e di ristampare tutte le opere di autori licatesi editi dal secolo XVIII in poi. Tra il 1997 e il 1998 ha curato la ristampa delle opere di Vincenzo Linares, Gaetano Linares, Gaetano De Pasquali, Giuseppe Cannarozzi, Luigi Vitali. In precedenza aveva curato la ristampa del diario patriottico di Matteo Vecchio Verderame. Per la sua intensa attività di studioso e di ricercatore ha ricevuto numerose benemerenze, è stato premiato per la cultura nel 1972, nel 1975, nel 1978 e nel 1983 dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri, nel 1999 ha ricevuto ad Agrigento il prestigioso Premio Telamone e nel 2006 il premio

Sikelè.

*Nota bibliografica:* C. Carità, *Storia Generale della Città di Licata*, Licata, Editrice “La Vedetta”, 2007.

Enzo Carli

(Pisa, 20 agosto 1910 – Siena, 26 settembre 1999)

Storico dell'arte, figlio del noto studioso di letteratura italiana, Plinio, si formò a Pisa, laureandosi a soli 21 anni con una tesi sullo scultore senese trecentesco Tino da Camaino, lavoro che segna sostanzialmente il suo ambito di studi futuro. Nel 1937 entrò nell'amministrazione delle "Belle Arti" con il primo incarico di ispettore alla Soprintendenza ai Monumenti e alle Gallerie dell'Aquila, con competenza territoriale su tutta la regione degli Abruzzi. Dopo un breve soggiorno a Urbino, nel 1939 fu trasferito alla Soprintendenza di Siena, approfondendo con studi specifici sulla cultura figurativa del Trecento senese. La sua attività di funzionario fu caratterizzata da un forte e arduo impegno nella protezione del patrimonio artistico locale, come attestano i restauri del pulpito di Nicola Pisano, le statue di Giovanni Pisano, la vetrata e la *Maestà* di Duccio di Buoninsegna nella cattedrale senese e nel suo Museo. Durante il periodo bellico, riuscì clamorosamente a salvare dai trafugamenti tedeschi i pregevoli dipinti della Pinacoteca Nazionale di Siena, facendoli ricoverare nei locali della settecentesca villa di Arceno, nelle vicinanze di Castelnuovo Berardenga. Nel 1953 venne nominato Soprintendente ai Monumenti e alle Gallerie delle province di Siena e Grosseto. Nel 1962 vince la cattedra di Storia dell'arte all'Università di Genova, a cui rinunciò per non allontanarsi da Siena, dove, nel 1971, otterrà l'incarico della cattedra di Storia dell'arte medievale. Tra le grandi mostre di cui fu promotore si ricordano almeno: *Arte a Siena sotto i Medici* (1980) e *Il Gotico a Siena: miniature, pitture, sculture e oreficerie* (1982). Notevole la sua produzione scientifica e di critico d'arte, come attesta la sua collaborazione a diversi periodici nazionali. Per la rivista nissena diretta da Leonardo Sciascia, «Galleria», si

è occupato prettamente di arte contemporanea, con alcuni brevi ma significativi interventi su Amedeo Modigliani (1957) e sugli scultori siciliani Emilio Greco (1969) e Giuseppe Mazzullo (1972).

Alla fine della sua prolifica carriera fu nominato accademico dei Lincei e di San Luca a Roma, e nel 1995, insignito, dal Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, della Medaglia d'Oro per i Benemeriti della Cultura e dell'Arte. Ammalatosi di una malattia che gli fece perdere progressivamente la vista, quasi novantenne, si spense a Siena il 26 settembre del 1999.

*Nota bibliografica: Bibliografia di Enzo Carli*, a cura di W. Loseries, Firenze 1989; F. Torchio, *Venti di guerra*, in Id., *Memorie in bianco e nero. Testimonianze di tutela e dispersione del patrimonio artistico di Siena e Pitigliano*, Firenze 2004, p. 19; B. Santi, *Enzo Carli*, ad vocem, in *Dizionario Biografico dei Soprintendenti storici dell'arte...*, cit., pp. 154-157.

Giorgio Castelfranco

(Venezia, 18 gennaio 1896 – Roma 1978)

Imponente figura del panorama storico-artistico italiano del Novecento, storico dell'arte, funzionario e collezionista, formatosi a Firenze dove si laureò nel 1921. Negli anni di formazione fu profondo amico e mecenate di Giorgio De Chirico e Alberto Savinio, frequentando l'ambiente culturale della rivista «Valori Plastici». Notevole la sua attività come funzionario dei Beni Culturali: fu ispettore alla Soprintendenza delle Puglie (1926), successivamente fu trasferito alla Soprintendenza Medievale e Moderna dell'Umbria, con sede a Perugia, dove si occupò prevalentemente di studi di arte medievale; e infine, nel 1929, a quella di Firenze, e nel dopoguerra a quella romana. Prolifico studioso con interessi che spaziavano dal Trecento fiorentino al Cinquecento (notevoli i suoi studi su Leonardo) e anche all'arte contemporanea (con interessi anche per l'estetica), fu collaboratore di numerose riviste quali «Dedalo», «Emporium», «Bollettino d'Arte» (di cui fu anche redattore), «Critica d'Arte», «Arti Figurative», «La Riforma



Letteraria», «Nuova Antologia» e «Galleria». Per quest'ultima scrisse nel 1957 un importante saggio critico, intitolato *Introduzione all'arte del nostro tempo*, dove ripercorre con lucida e sintetica maestria le problematiche figurative dal Futurismo alla Pittura Metafisica, ponendo De Chirico come culmine insuperato dell'arte italiana del primo Novecento. Sempre nel periodico nisseno, diretto da Sciascia, pubblicò nel 1969 un saggio dedicato allo scultore Emilio Greco, dal titolo *Un definitore di modulazioni di vita, di luci e di forme*.

Notevole fu la sua attività di recensione di libri di storia dell'arte e mostre su scala nazionale, dove prendeva piega la sua riflessione critica sui temi storico-artistici, estetici e di arte contemporanea. Tra le quali si possono citare: la recensione del *Masaccio* di Mary Pittaluga (Firenze 1935), apparsa nel 1936 su «La Civiltà Moderna»; gli articoli sulla mostra di Tiziano di Palazzo Pesaro a Venezia (1936), recensita su «La Riforma Letteraria», e su quella di Tintoretto nella stessa sede, del 1937, pubblicato su «Emporium» nello stesso anno.

Nel 1934 esce il suo volume *La Pittura Moderna 1860-1930* (Firenze), grande studio di ricognizione critica e teorica sull'arte contemporanea, dove sono ripresi in parte alcuni concetti derivati dalla filosofia spiritualista di Henry Bergson.

Nel 1936 fu nominato direttore della Galleria di Palazzo Pitti a Firenze, e negli stessi anni avviò il riordino della Galleria Palatina, secondo un allestimento che mantenesse intatto il carattere di quadreria secentesca del museo. In concomitanza con la visita di Hitler a Firenze nel 1938, per cautela nei confronti di Castelfranco, essendo egli di origine ebrea, il direttore generale delle Antichità e Belle Arti Marino Lazzari chiese e ottenne il suo temporaneo trasferimento alla Galleria Estense di Modena. Rientrò poi per breve tempo a Firenze, ma per effetto del decreto del 17 novembre 1938 n. 1728 del ministro dell'Educazione Bottai, riguardante provvedimenti per la difesa della razza italiana, fu dispensato dal servizio. In questa terribile circostanza, per sfuggire alle persecuzioni razziali dovette vendere la sua collezione di opere di De Chirico e trasferirsi con la famiglia negli Stati Uniti. Dopo la liberazione viene destinato alla Soprintendenza di Roma, occupando un ruolo di primo ordine nella dura fase di ricostruzione del patrimonio storico artistico italiano. Mori a Roma il 15 novembre 1978.

*Nota bibliografica: Alla ricerca di Savinio. Testimonianze raccolte da Maurizio Fagiolo dell'Arco. Giorgio Castelfranco* (da una registrazione del gennaio 1976), in *Alberto Savinio*, catalogo della mostra, a cura di M. Fagiolo, D. Fonti, P. Vivarelli, Roma 1978, pp. 18-19; *Bibliografia in memoriam. Giorgio Castelfranchi*, a cura di M. V. Brugnoli, «Bollettino d'Arte», 1980, n. 7, pp. 127-129; *L'Opera ritrovata. Omaggio a Rodolfo Siviero*, catalogo della mostra, a cura di B. Paolozzi Strozzi, F. Scalia, Firenze 1984, pp. 15-27; R. Siviero, *L'arte e il Nazismo. Esodo e ritorno delle opere d'arte italiane 1938-1963*, a cura di M. Ursino, Firenze 1984, pp. 42, 146-147; M. Fagiolo dell'Arco, *La vita di Giorgio De Chirico*, Torino 1988, pp. 121, 131, 133, 138, 143, 148, 153, 222, 225, 253; J. De Sanna, *Giorgio De Chirico- André Breton: Duel à mort*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», 2002, 1-2, pp. 17-160; A. Sanna, *Catalogo del Museo Casa Rodolfo Siviero di Firenze. La raccolta novecentesca*, Firenze 2003, pp. 20-22, 53-57, 59; G. Rasario, *Le opere di Giorgio De Chirico nella collezione Castelfranco. L'Affaire delle "Muse Inquietanti"*, «Metafisica. Quaderni della Fondazione Giorgio e Isa De Chirico», 2005-2006, 5-6, pp. 221-276; *De Chirico*, catalogo della mostra (Padova 2007) a cura di P. Baldacci, G. Roos, Venezia 2007, pp. 22-23, 38-41, 118-123, 170-175; P. Nicita Misiani, *Giorgio Castelfranco*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti...*, pp. 158-171.

Emilio Cecchi

(Firenze 1884 – Roma 1966)

*Nota bibliografica:* C. Pavolini, *Profilo di Emilio Cecchi*, in «L'Italia che scrive», VII, 9, 1924, p. 157; L. Sciascia, *Appunti per un omaggio a Cecchi*, in «Galleria», II, 4-5-6, agosto 1950, pp. 190-198; G. A. Peritore, *Emilio Cecchi, ritratto critico*, in *Alcuni studi. Pascoli, Serra, Ambrosini...*, Imola 1961, pp. 189-218; G. De Robertis, *Altro Novecento*, Firenze 1962, pp. 125-148; G. Cattaneo, *Emilio Cecchi*, in *Letteratura Italiana. I Contemporanei*, I, Milano 1963, pp. 547-564; A. Bocelli, *Critica e arte di Cecchi*, in «Il Veltro», X, 6, 1966, pp. 639-645; G. Scudder (a cura

di), *Bibliografia degli scritti di Emilio Cecchi*, Roma 1970; E. Cecchi, Tacchini, a cura di N. Gallo, P. Citati, Milano 1976; N. Cardano, «*Valori Plastici*» (1918-1922), in «*Ricerche di storia dell'arte*», V, 1977, pp. 129-136; F. Del Beccaro, *Emilio Cecchi* (ad vocem), in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 67 voll., Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1960-, XXIII, 1979, pp. 250-261; *Emilio Cecchi: mostra bio-bibliografica*, a cura di R. Fedi, Firenze 1979; C. Di Biase, *Emilio Cecchi*, Firenze 1983; *Cecchi al cinema. Immagini e documenti 1930-1963*, catalogo della mostra (Firenze 1984-1985) a cura di M. Ghilardi, Firenze 1984; F. B. Crucitti Ullrich, *Carteggio Cecchi-Praz*, Milano 1985; *Emilio Cecchi. Un discorso, una tavola rotonda, una mostra. 15 dicembre 1984 – 5 gennaio 1985*, numero monografico, «*Quaderni della Antologia Vieusseux*», 2, 1985; F. Fergonzi, *Firenze 1910 – Venezia 1920: Emilio Cecchi, i quadri francesi e le difficoltà dell'impressionismo*, in «*Bollettino d'Arte*», ser. 6, LXXVIII, 79, 1993, pp. 1-26; G. C. Sciolla, *La critica...*, 1995, pp. 173-174; P. Spadini, *Considerazioni sulle lettere di Adolfo Venturi a Ojetti e a Cecchi*, in *Adolfo Venturi e l'insegnamento della storia dell'arte*, Atti del convegno (Roma, 14-15 dicembre 1992) a cura di S. Valeri, Roma 1996, pp. 39-59; O. Gargano, *Emilio Cecchi e l'America degli anni Trenta*, in «*Bollettino del Centro Interuniversitario sul Viaggio in Italia*», XVIII, 35-36, 1997, pp. 165-168; E. Cecchi, *Saggi...*, 1997 (con bibliografia critica su Emilio Cecchi); L. Iamurri, *Berenson, la pittura moderna e la nuova critica*, in «*Prospettiva*», 87-88, 1997, pp. 74-80; P. Leoncini, *Alle radici di un'etica del visivo: Cecchi tra Berenson e Messico*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e Arte Figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio 1998, pp. 97-142; Id., *Paesaggi italiani di Emilio Cecchi tra natura e pittura, tra essey e reportage*, in *Il viaggio in Italia: modelli, stili, lingue*, a cura di I. Crotti, Napoli 1999, pp. 165-193; *L'onestà sperimentale. Carteggio di Emilio Cecchi e Gianfranco Contini*, a cura di P. Leoncini, Milano 2000; C. Gauna, *Emilio Cecchi "ad annum": appunti su arte e critica (1909-1928)*, in «*Polittico*», 3, 2004, pp. 187-196; P. V. Mengaldo, *Tra due linguaggi: arti figurative e critica*, Torino 2005, pp. 78-91.

(Fondi [Latina] 1906 – Roma 1981)

Poeta, narratore e critico, esordì come giornalista nell'«Italia letteraria»; collaborò «Primato» di G. Bottai, e successivamente a «Galleria», periodico fondato a Caltanissetta e diretto da Leonardo Sciascia, dove si occupò anche di arti figurative. La sua produzione poetica è ora raccolta in *Scempio e lusinga* (1950-1956), Mondadori 1972; *Di brace in brace* (1956-1970), Mondadori 1971; *Circostanze* (1971-1975) Mondadori, 1976. Nel 1994 è uscito *Borrador, Diario 1933-1955*, Nuova ERI Edizioni Rai. Ha scritto anche per il Cinema, realizzando le sceneggiature dei film *Non c'è pace tra gli ulivi* e *Giorni d'amore* diretti da Giuseppe De Santis.

Nel campo della saggistica si è occupato di Paul Valéry e di critica d'arte; suo è pure il saggio di memorie *Roma 1935* (La Cometa, Roma 1981), in cui ha rievocato l'ambiente artistico romano degli anni precedenti la seconda guerra mondiale. Nel campo dell'arte contemporanea, e specialmente nella già citata «Galleria», si è occupato principalmente di artisti come Mino Maccari, Fabrizio Clerici e Bruno Caruso.

*Nota bibliografica:* A. M. Scarpati, *Libero de Libero e la Scuola Romana*, Roma, Kappa, 2000; Ead., *Libero de Libero: uomo, poeta, narratore*, Roma, Kappa, 2003

Mario De Micheli

(Genova, 1 aprile 1914 – Milano, 17 agosto 2004)

Storico dell'arte, critico militante, letterato e poeta, interessato fin dagli esordi all'arte di tipo realistico, specie legata a problematiche e sentimenti pubblici, anche con risvolti politici, dopo essere stato vicino, negli anni Trenta, al movimento “Corrente”, ha sostenuto e coordinato, specie negli anni Cinquanta e Sessanta, gruppi di artisti del cosiddetto “realismo esistenziale”, sia teorizzandone l'orientamento sia facendosi critico militante. Si laureò a Milano nel 1938 con una tesi sui poeti del Surrealismo. A Milano prese parte al gruppo di Corrente, di chiara ispirazione antifascista. Fondò

varie riviste d'arte, da Realismo ad Artecontro, e organizzò numerose mostre nazionali e internazionali. Per anni e anni è stato il critico d'arte ufficiale del giornale quotidiano "l'Unità". Suo è il merito di aver fatto conoscere in Italia importanti poeti ungheresi e rumeni, e molti artisti europei che la cultura italiana ancora non conosceva come la scultrice tedesca Käthe Kollwitz. La sua visione critica si può sintetizzare nella ricerca di un'arte attenta ai valori dell'uomo e della sua lotta contro la brutalità della storia. Ha insegnato Storia dell'Arte e della Letteratura italiana alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano. Tra le sue monografie più rilevanti sono da ricordare: *A Pablo Picasso e a Manzù* (1942); *Realismo e Poesia* (1944); *La protesta dell'Espressionismo* (1945); *Courbet* (1954); *Kathe Kollwitz* (1954); *Scultura italiana del dopoguerra* (1958); *Le Avanguardie artistiche del Novecento* (1959); *Evidenza di Guttuso* (1963); *Scritti di Picasso* (1964); *Manzù* (1971); *Momenti del Realismo* (1971); *Manifesti della seconda guerra mondiale* (1972); *Manifesti rivoluzionari* (1973); *La matrice ideologico-letteraria dell'eversione fascista* (1977); *Scultura italiana del Novecento* (1981); *Arturo Martini* (1985); *La scultura dell'Ottocento* (1993). Si spegne a Milano nel 2004.

*Nota Bibliografica:* R. Bossaglia, *L'arte nella cultura italiana del Novecento. Con un dizionario minimo degli artisti e dei critici*, Laterza, Milano 2000, p. 80.

Paola Della Pergola

(Bologna, 12 gennaio 1907 – Roma, 17 novembre 1992)

Storica dell'arte, laureatasi in Lettere all'Università di Roma, frequentò la Scuola di perfezionamento in Storia dell'arte diretta da Adolfo Venturi, insieme a Pietro Toesca, dei quali fu allieva. Successivamente, nei suoi indirizzi verso la storia della critica d'arte, sarà influenzata molto dalla figura di Carlo Ludovico Ragghianti. Dopo gli studi, ottenne l'abilitazione all'insegnamento della Storia dell'arte nei licei classici, insegnando dal 1934 al 1937 al "Tassi" e al "Visconti" di Roma e a Tivoli. Nel 1937 entra per concorso nell'amministrazione delle Belle Arti, iniziando come ispettrice

presso la Soprintendenza mista di Reggio Calabria, diretta in quegli anni da Gioacchino Mancini. In seguito alle persecuzioni razziali, nel 1938, fu trasferita ad Ancona, dove, assieme al soprintendente Pacchioni, collaborò al riordinamento della Galleria Nazionale di Urbino. Tuttavia, dal 1939 al 1944 fu allontanata dal Regime dal servizio: nasce in questo periodo la sua frequentazione di Mario Labò e dei coniugi Emilio e Maria Jesi. Reintegrata alla fine del 1944, viene destinata a Roma, chiamata ad occuparsi della Galleria Borghese, che riaprirà nel marzo 1945, e di cui assunse, pochi anni dopo e per concorso, la direzione, che mantenne ininterrottamente fino al 1973. Durante questo periodo fu assidua la sua partecipazione a congressi, conferenze e avvenimenti culturali di valenza nazionale e internazionale. Partecipò nel 1968 e nel 1971 alle Conferenze generali dell'Icom tenutesi rispettivamente in Unione Sovietica (Mosca e Leningrado) e in Francia (Parigi, Digione e Grenoble). Nel 1973 venne assegnata alla Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici della Liguria, con sede a Genova, dove rimase solo un anno. Segue, quindi, il suo rientro a Roma, con la nomina a Soprintendente del Lazio, dove resterà sino al pensionamento nel 1977. Nel 1967 ottenne la libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna presso l'Università degli Studi di Roma. Sempre in questi anni curò per il Club del Libro di Milano, insieme a Luigi Grassi e Giovanni Previtali, l'edizione critica delle *Vite* del Vasari (Milano 1962-1966).

Fu condirettrice della rivista «Arti Figurative», e collaborò con le maggiori riviste nazionali di storia dell'arte. Si occupò anche di critica militante, come attestano alcuni articoli per la rivista di Sciascia, «Galleria», dove pubblicò un importante intervento a favore delle porte del Duomo di Orvieto di Emilio Greco, intitolato *Le porte di Greco segregate a Orvieto* (1969), e un saggio critico sullo scultore siciliano Giuseppe Mazzullo (1972). Dal 1960 al 1966 fu attiva anche politicamente, venendo eletta come Consigliere Comunale di Roma come indipendente per le file del PCI (negli anni giovanili aveva militato nel Partito d'Azione), occupandosi in particolare di didattica museale e del centro storico della capitale. Morì a Roma il 17 novembre 1992.

*Nota bibliografica: Annuario dei direttori e ispettori dei Musei Italiani*, Roma 1960 e 1965; E. Borea, *La scomparsa di Paola Della Pergola: la signora della Galleria*

*Borghese*, «Il Giornale dell'arte», 1993, n. 108, p. 3; M. Mignini, *Storia dell'arte al femminile. L'insegnamento delle donne nel liceo classico durante il Fascismo*, «Ricerche di storia dell'arte», 2003, n. 79, pp. 65- 68; G. R. Terminello, *Paola Della Pergola*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti...*, cit., pp. 201-206.

Ennio Francia

(Roma, 23 dicembre 1904 – ivi, 8 febbraio 1995)

Cominciò gli studi presso la Schola Cantorum di San Salvatore in Lauro e fece parte, con il compositore Goffredo Petrassi del Coro della Cappella Giulia di San Pietro. Conseguì le lauree in filosofia, teologia e legge frequentando l'Ateneo del Laterano e l'Università di Roma La Sapienza. A quegli anni risale la prima collaborazione a quotidiani e a riviste con la rubrica di critica d'arte di cui per molti anni fu titolare.

Collaboratore e minuterante della Segreteria di Stato dal 1939 al 1958, lavorò a stretto contatto con Pio XII, papa che ammirava, e con il giovane Mons. Giovanni Montini (il futuro Paolo VI). Collaboratore de l'«Osservatore Romano» e de «l'Avvenire» non solo per la critica d'arte ma anche per la cronaca politica, sotto la dittatura fascista i suoi editoriali fecero sequestrare quattro volte i quotidiani (i due giornali della Chiesa non erano, infatti, sottoposti a censura preventiva, ma una volta pubblicati potevano essere sequestrati nelle edicole se contenevano notizie sgradite al regime). Ciò lo fece allontanare dalla vita politica, confinandolo alla critica d'arte. Uomo conservatore ma anti-fascista, si impegnò durante l'occupazione tedesca di Roma del 1943-1944 per proteggere ebrei e comunisti dalle persecuzioni.

Nel dopoguerra, collaborò anche a «Il Popolo», organo della Democrazia Cristiana, per la cultura e la critica d'arte, ma questo non gli impedì di essere spesso critico (e sempre sarcastico) nei confronti di alcuni atteggiamenti dei politici cattolici..

Alla sua morte, lasciò al Vaticano un ingente patrimonio di opere d'arte e anche un consistente patrimonio economico. Nella sua qualità di Canonico di San Pietro e di storico dell'arte, si prodigò notevolmente per conservare adeguatamente i Musei Vaticani e aprirli all'arte contemporanea. Già nel 1956, Mons. Ennio Francia si pose il problema di rendere i Musei Vaticani anche aperti all'arte contemporanea, prima

con l'apertura di una stanza, e successivamente di una vera e propria sezione, per la quale fu chiamato a presiedere la Commissione incaricata di selezionare gli artisti.

Il suo studio più importante è dedicato alla storia dell'edificazione della Chiesa di San Pietro, opera in due volumi nella quale per la prima volta portò alla luce molti documenti custoditi negli Archivi Vaticani. Si spense a Roma nel 1995.

Già nel 1941 fondò la cosiddetta “Messa degli Artisti”, che trovò sede nel 1953 a Roma presso la Basilica di Santa Maria in Montesanto a Piazza del Popolo e molte altre ramificazioni in varie città italiane. Tra i frequentatori della Messa degli artisti si annoverano: Giacomo Manzù, Orfeo Tamburi, Mino Maccari, Domenico Purificato, Emilio Greco, Gino Severini e Ugo Attardi.

*Nota bibliografica:* A. D'Ambrosio, *Mons. Ennio Francia, il prete degli Artisti*, in “Strenna dei Romanisti”, 21 Aprile, 2000, pp. 153-166; Id., *In Vaticano nel Palazzo dei Canonici. Nella casa di Monsignor Ennio Francia per la festività dei Santi Pietro e Paolo*, in “Strenna dei Romanisti”, Maggio, 2007, pp. 225-237.

Francesco Giunta  
(Gangi, 26 ottobre 1924-1994)

Storico medievista e critico, figlio di Giuseppe e Maria Santa Virga, dopo la prima formazione nel paese natio e la maturità conseguita a Palermo, tra il 1941 e il 1946 frequenta la Facoltà di Lettere dell'Università di Palermo, dove avrà come maestri Mons. Filippo Pottino ed Antonino De Stefano. Nel 1944 consegue il diploma di paleografia, diplomatica e archivistica presso l'Archivio di Stato di Palermo.

Nel luglio del 1946 si laurea con lode, discutendo una tesi ms. Palermitano dei “Getica” di Jordanes. Tra il 1946 e il 1951 sarà assistente incaricato alla cattedra di storia medievale, conseguendo la libera docenza nella stessa disciplina nell'aprile del 1950. Nel 1956 viene chiamato a ricoprire la cattedra di storia medievale a Palermo.

Nel 1979 ottiene la medaglia d'oro come benemerito della cultura.

Nel 1984 viene nominato Commendatore dell'Ordine al merito della Repubblica.



Ha presieduto (1982-1984) l'Accademia Nazionale di Scienze Lettere ed Arti di Palermo; componente del Consiglio Nazionale dei Beni Culturali e del Consiglio Regionale dei Beni Culturali. È stato vicepresidente dell'Associazione Nazionale dei Medievalisti italiani e dirige la Scuola di Archeologia e Civiltà medievali del Centro di cultura scientifica "E. Majorana" di Erice.

Ha contribuito alla fondazione del centro di studi tardoantichi e medievali di Altomonte.

Nota bibliografica: *Mediterraneo medievale: scritti in onore di Francesco Giunta*, Rubettino 1989, pp. 7-15.

Franco Grasso

(Palermo, 1913 – 30 novembre 2007)

Critico d'arte e giornalista, nato a Palermo il 26 ottobre 1913 e morto il 30 novembre 2007. Adolescente, segue il padre Diodoro, avverso alla dittatura e socialista. Appassionato all'arte, prende in affitto insieme a pittori e scultori un locale che diviene centro di libere discussioni. Nel 1931 si iscrive alla Facoltà di Lettere e si accosta al prof. Gino Ferretti, filosofo di fama europea mai piegatosi al fascismo. Con alcuni compagni fonda un movimento clandestino largamente diffuso, il F.U.A.I. (Fronte Unico Antifascista Italiano). Alla quadriennale di Roma del 1931 conosce Carlo Levi, e gli artisti della scuola romana. Arrestato nel febbraio del 1935, sconta anni di carcere e confino. Dopo lo sbarco degli alleati del 1943 lavora da libero professionista. Ha insegnato Lettere e Storia dell'Arte al Liceo artistico e all'Accademia di Belle Arti di Palermo. Ha operato come critico d'arte in varie istituzioni pubbliche e private. Dal 1989 è stato condirettore della rivista "Kalòs" per la quale ha curato una serie di fascicoli monografici sui maggiori pittori siciliani.

Una licenza dal confino gli permette, ma con le manette ai polsi, di laurearsi in Lettere all'Università di Catania (il questore temendo tafferugli aveva vietato che la tesi si discutesse a Palermo), poi, riconquistata la libertà, riprende la sua indomita militanza antifascista. Con la guerra alle spalle Grasso, già sposato con Anna

Nicolosi capostipite delle donne Pci, comincia un' intensissima attività giornalistica di denuncia con "La voce comunista", il "Quotidiano del popolo siciliano" (dodici querele e altrettante assoluzioni, difeso dall' avvocato Nino Sorgi) e poi con il "L' Ora" di Vittorio Nisticò, dove si occupa di critica d' arte, scrivendo dei suoi amati pittori dell' Ottocento (Leto, i Lojacono e altri) e del Novecento (il Morici degli "hidalgo" su tutti) e segnalando nuovi talenti come Totò Bonanno. Intrattiene rapporti con i grandi intellettuali isolani: da Vittorini - che conosce a Caltanissetta, dove è attivo l' altro nucleo partigiano capitanato da Gino Cortese e a cui aderisce anche Leonardo Sciascia, quando lo scrittore indice una riunione di clandestini per esortare alla lotta antifascista armata - a Li Causi, a Consolo. Fu uno dei massimi interpreti della scena artistica del secondo Novecento siciliano, amico, in particolare di Guttuso e Gianbecchina, per i quali curò importanti mostre monografiche (1971; 1968).

*Nota bibliografica:* F. Grasso, *Le radici del presente. Racconti degli anni difficili*, Kalós, Palermo 2003; E. Macaluso, *Franco Grasso: vocazione politica e impegno culturale*, in «Kalós. Arte in Sicilia», XIX, (2007), 4, ottobre-dicembre, pp. 4-5.; S. Troisi, *L'identità intellettuale di Franco Grasso*, in *Ibid.*, pp. 6-9; G. Gullo, *L'avventura di Franco Grasso il partigiano della libertà*, in «La Repubblica», sezione Palermo, 1 dicembre 2007, p. 1.

Roberto Longhi

(Alba, [Cuneo] 1890 – Firenze 1970)

*Nota bibliografica:* M. L. Gengaro, *Orientamenti della critica d'arte del secolo ventesimo*, in «L'Arte», n. s., VI, 2, 1935, pp. 98-101; G. Contini, *Sul metodo di Roberto Longhi*, in «Arte antica e moderna», XVIII, 1962, pp. 208-215; G. De Robertis, *Longhi scrittore*, in *Altro Novecento*, Firenze 1962, pp. 221-224; G. Contini, *Per Roberto Longhi*, in «Paragone Letteratura», XXI, 244, 1970, pp. 3-5; *La collezione Roberto Longhi*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1971; V. Bloch, *Roberto*

Longhi, in «The Burlington Magazine», CXIII, 823, 1971, pp. 609-612; E. Cecchi, *Longhi scrittore; Stile di Roberto Longhi*, in Id., *Letteratura italiana del Novecento*, a cura di P. Citati, 2 voll., Milano 1972, II, pp. 1249-1256; *Bibliografia di Roberto Longhi*, a cura di A. Boschetto, Firenze 1973; R. Longhi, *Da Cimabue a Morandi. Saggi di storia della pittura italiana*, a cura di G. Contini, Milano 1973; C. L. Ragghianti, *Profilo della critica d'arte in Italia*, Firenze 1973, pp. 68-81; F. Arcangeli, *Ricordo di Roberto Longhi*, in «Atti e Memorie dell'Accademia Clementina», XI, 1974, pp. 157-158; G. Briganti, *Roberto Longhi e noi*, in «Prospettiva», I, 1975, pp. 4-5; E. Hüttinger, *Pluralismo di stili nell'opera di Roberto Longhi. Un tentativo di storiografia dell'arte*, in «Paragone Arte», XXVII, 311, 1976, pp. 12-39; C. Garboli, *Longhi lettore*, in «Paragone Arte», XXXI, 367, 1980, pp. 3-22; A. Conti, *Roberto Longhi e l'attribuzionismo*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», X, 3, 1981, pp. 1093-1117; M. Gregori, *Roberto Longhi as Collector*, in «Apollo», CXIII, 231, 1981, pp. 306-310; G. Previtali, *Ritratti critici di contemporanei: Roberto Longhi*, in «Belfagor», XXXVI, 2, 1981, pp. 159-186; A. Rossi, *Longhi: il "Braccresco" o la grammatica dell'attribuzionismo*, in «Paragone Arte», XXXII, 375, 1981, pp. 3-20; C. Ginzburg, *Datazione assoluta e datazione relativa: sul metodo di Longhi*, in «Paragone Letteratura», XXXIII, 386, 1982, pp. 5-17; L'arte..., 1982; G. C. Sciolla, *La «Scuola di Vienna» e la critica d'arte in Italia agli inizi del XX secolo*, in *Wien und die Entwicklung der kunsthistorischen Methode. XXV. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte* (C.I.H.A., Wien, 4-10 settembre 1983), a cura di H. Fillitz, M. Pippal, I vol., Wien 1984, pp. 65-81; G. Agosti, V. Farinella, *Su Roberto Longhi, la scultura e il classicismo*, in «Quaderni di Palazzo Te», I, 1985, pp. 33-38; G. Tomasella, *La «militanza» futurista di Roberto Longhi*, in «Op. Cit.», 70, 1987, pp. 37-48; A. Beyer, «*Pladfindung einer zukünftigen Kunsthistoriographie*»: Julius von Schlosser, Benedetto Croce und Roberto Longhi, in «Kritische Berichte», XVI, 4, 1988, pp. 24-28; C. Garboli, *Breve storia del giovane Longhi*, in Id., *Scritti servili*, Torino 1989, pp. 165-207; C. Montagnani, *Glossario longhiano. Saggio sulla lingua e lo stile di Roberto Longhi*, Pisa 1989; P. Scremin, *Ripensando il documentario d'arte: Longhi-Barbaro e Ragghianti*, in «Venezia Arti», V, 1995, pp. 89-92; G. Tomasella, *Una convivenza difficile. Longhi e l'arte novecentesca*, in «Artibus et Historiae», 32, 1995, pp. 203-215; G. Agosti,

*Altri materiali sulla giovinezza di Roberto Longhi. Qualche esempio e alcune prospettive di lavoro*, in *Studi in onore del Kunsthistorisches Institut in Florenz per il suo centenario (1897-1997)*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», Classe di Lettere e Filosofia, s. IV, 1-2, 1996, pp. 475-484; T. Gianotti, *La storia dell'arte nell'Italia del dopoguerra*, in U. Kultermann, *Storia della storia dell'arte*, Neri Pozza, Vicenza 1997, in part. pp. 241-244; G. Agosti, *Una maschera longhiana*, in *Giovan Battista Cavalcaselle conoscitore e conservatore*, Atti del Convegno (Legnago, 28 novembre 1997 – Verona, 29 novembre 1997), a cura di A. C. Tommasi, Marsilio, Venezia 1998, pp. 197-205; *La colección Longhi. Pasión por la pintura*, catalogo della mostra (Madrid-Oviedo, 1998-1999), Fundación «la Caixa», Madrid, 1998; G. Romano, *Il Cinquecento di Roberto Longhi. Eccentrici, classicismo precoce, «maniera»*, in Id., *Storie dell'arte. Toesca, Longhi, Wittkower, Previtali*, Roma 1998, pp. 25-62; A. Beyer, *Roberto Longhi (1890-1970). Kunst, Kritik und Geschichte*, in *Altmeister moderner Kunstgeschichte*, a cura di H. Dilly, Berlin 1999, pp. 250-265; P. J. Nordhagen, *Roberto Longhi (1890-1970) and his method. Connoisseurship as a science*, in «Konsthistorisk tidskrift», LXVIII, 1999, pp. 99-116; E. Castelnuovo, *Roberto Longhi*, in Id., *La cattedrale tascabile: scritti di storia dell'arte*, Livorno, Sillabe, 2000, pp. 132-143; F. Frangi, *Diari di viaggio di Roberto Longhi*, in *Tesori ritrovati*, a cura di M. Carminati, Milano, 2000, pp. 275-285; E. Ravenni, *1919: Roberto Longhi critico militante per «Il Tempo»*, in «Ricerche di Storia dell'Arte», 76, 2002, pp. 89-95; S. Causa, *Il sale nella ferita. Antico e moderno nell'officina di Longhi*, Arte Tipografica, Napoli 2001; *Da Renoir a de Staël. Roberto Longhi e il moderno* (Ravenna 2003), a cura di C. Spadoni, Mazzotta, Milano 2003; E. Raimondi, *Barocco moderno: Roberto Longhi e Carlo Emilio Gadda*, Milano 2003; C. Gauna, *Emilio Cecchi e Roberto Longhi ad annum: appunti su arte e critica (1909-1928)*, in «Polittico», III, 2004, pp. 187-196; P. Rosenberg, *Roberto Longhi e il Seicento francese*, in Id., *Da Raffaello alla Rivoluzione: le relazioni artistiche tra la Francia e l'Italia*, Milano 2005, pp. 27-36; P. Tucker, *John Ruskin, Roberto Longhi e l'«intonazione del colore»*, in *L'eredità di John Ruskin nella cultura italiana del Novecento*, a cura di D. Lambertini, Firenze, Nardini, 2006, pp. 247-269; S. Rinaldi, *Roberto Longhi e la teoria del restauro di Cesare Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del Convegno Internazionale

(Viterbo, 12-15 novembre 2003) a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 101-115; L. Bellosi, *Roberto Longhi e l'arte del Trecento*, in Id., *«I vivi parean vivi»: scritti di storia dell'arte italiana del Duecento e del Trecento*, Firenze 2006 («Prospettiva», CXXI-CXXIX, 2006), pp. 454-457; M. Migliorini, *Roberto Longhi editorialista: il caso di "Paragone Arte"*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007, pp. 473-488; *La Collezione di Roberto Longhi dal Duecento a Caravaggio a Morandi*, catalogo della mostra (Alba 2007-2008), a cura di M. Gregori, G. Romano, Savigliano, L'Artistica, 2007; E. Filippi, *Roberto Longhi (1890-1970)*, in *Klassiker der Kunstgeschichte*, a cura di U. Pfisterer, 2 voll., München 2007-2008, II (2008), pp. 45-60; S. Facchinetti, *Dati e date: sul rapporto Adolfo Venturi - Roberto Longhi*, in *Adolfo Venturi e la storia dell'arte oggi*, a cura di M. d'Onofrio, Modena, Panini, 2008, pp. 101-106; A. Beyer, *Aby Warburg e Roberto Longhi*, in *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via, M. Forti, Milano, Mondadori Università, 2009, pp. 41-50; S. Facchinetti, *Il primo articolo...*, 2009, pp. 76-77; E. Pellegrini, *Tra Longhi e Berenson: Carlo Ludovico Ragghianti conoscitore*, in «La critica d'arte», in corso di stampa

Licisco Magagnato

(Vicenza, 1921 – Venezia, 1987)

Storico dell'arte e funzionario, segnato sin dalla nascita da una poliomelite che lo accompagnerà per tutta la vita. Nel 1940, dopo la maturità classica, si lega alla cerchia intellettuale antifascista vicentina, formato da Benedetto Galla, Enrico Melen, Mario Mirri e altri; nel settembre dello stesso anno conosce, durante una riunione in casa di Luciano Tomelleri, nella quale era presente anche Neri Pozza, Carlo Ludovico Ragghianti, con il quale instaurerà un'intensa amicizia e un lungo sodalizio culturale. Nel 1942 svolge un ruolo attivo, per la sezione del Veneto, nella fondazione del Partito d'Azione. Nel 1945 si laurea a pieni voti alla Facoltà di Lettere e Filosofia di Padova, con una tesi in Storia dell'arte sui mosaici di San Marco (Venezia), discussa con Sergio Bettini. Nel 1946 decide di prestare servizio al

Museo Civico di Vicenza in qualità di assistente al pro-rettore, Antonio Dalla Pozza, fino al 1951. Insieme riattivano l'Istituto, rimasto chiuso a causa degli eventi bellici, sovrintendendo al restauro dei dipinti e riaprendo infine la Pinacoteca, ordinata secondo criteri museografici aggiornati. Nel 1950 soggiorna per un periodo presso il Warburg Institute dell'Università di Londra, periodo in cui si colloca il suo più importante scritto giovanile su Andrea Palladio e il Teatro Olimpico di Vicenza (*The Genesis of the Teatro Olimpico*, pubblicato in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», XIV, 3-4, pp. 209-220). Rudolf Wittkower loderà il «brillante lavoro» di Magagnato nel suo fondamentale *Architectural Principles in the Age of Humanism* (Londra 1962). L'anno seguente, nel 1951, si reca per un periodo all'Università di Reading, invitato da Donald J. Gordon per realizzare un progetto di studio organico sul Teatro Olimpico, sotto la supervisione dello stesso Gordon e di Rudolf Wittkower. Nel febbraio dello stesso anno consegue il diploma di perfezionamento in Storia dell'arte presso l'Istituto Storico Filologico delle Tre Venezie dell'Università di Padova, discutendo una tesi su Antonio De Pieri, con Giuseppe Fiocco. Nello stesso anno vince il concorso come direttore del Museo Civico di Bassano del Grappa, e cura l'importante mostra "*Dipinti dei Bassano recentemente restaurati*" (1952), che avvia la riscoperta critica di Jacopo da Ponte e della sua bottega. Nel 1955 vince il concorso di direttore dei Musei e Gallerie del Comune di Verona. Assunta tale carica, propone all'Amministrazione civica di affidare a Carlo Scarpa la progettazione del restauro e del rinnovamento espositivo del Museo di Castelvecchio. Il lavoro, guidato da un sodalizio dialettico tra l'architetto e Magagnato, si svolge dal 1957 al 1964, per continuare con interventi minori fino al 1972. A questo periodo risalgono importanti mostre: quella sui "*Disegni del Museo Civico di Bassano da Carpaccio a Canova*"; la prima mostra antologica su Pio Semenghini, curata assieme a Ragghianti; e la mostra storica "*Da Altichiero a Pisanello*", allestita da Carlo Scarpa nell'ala del museo appena restaurata, tappa fondamentale per gli studi del secondo Novecento sul gotico internazionale. Nel 1967 consegue la libera docenza in storia dell'arte e dal 1970 è il primo docente di storia dell'arte del corso di laurea in Lingue e Letterature straniere presso la Facoltà di Economia e Commercio della neo costituita Università degli Studi di Verona, incarico assunto a titolo gratuito.

Nel 1974 gioca un ruolo importante nell'istituzione del Ministero dei Beni Culturali, grazie all'amicizia con Giovanni Spadolini. Nello stesso anno organizza l'importante mostra "Cinquant'anni di pittura veronese 1580-1630". Due anni più tardi gli viene assegnato l'incarico di vice-presidente del Comitato di settore per i Beni artistici e storici del Ministero per i Beni Culturali ed Ambientali. Nel 1978 pubblica, con Bruno Passamani, il Catalogo generale della Pinacoteca del Museo di Bassano Il Museo Civico di Bassano del Grappa: dipinti dal XIV al XX secolo. Lo stesso anno organizza la grande mostra "La pittura a Verona tra Sei e Settecento". I suoi studi su Palladio raggiungono il culmine nel 1980, come attestano l'edizione critica, pubblicata dall'Editore Il Polifilo di Milano, de' I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio, e la mostra "Palladio e Verona". Nel 1982 viene nominato dal Ministro dei Beni e delle Attività Culturali, Vincenzo Scotti, componente di una Commissione scientifica per l'arte contemporanea nell'ambito del comitato di Settore per i Beni storico-artistici. Prolifica anche la sua attività per la stampa periodica: diresse, dal 1982 al 1986, il periodico «Quaderni di Palazzo Te», pubblicato da Franco Cosimo Panini; e fu collaboratori di diverse riviste quali «Arte Veneta», «Emporium», «Architettura», e «Galleria». Per quest'ultima, diretta da Leonardo Sciascia, pubblicherà alcuni contributi di arte contemporanea, tra cui, nel 1970, un saggio su Mino Maccari. Nel 1986, per raggiunti limiti di età, lascia la direzione del Museo di Castelvecchio, e nello stesso anno organizzerà la sua ultima grande mostra su Felice Casorati. L'11 aprile 1987 si spense prematuramente a Venezia.

*Nota bibliografica:* T. Mullaly, *Licisco Magagnato (1921-87)*, in «The Burlington magazine», 1987, 129, p. 520; S. Cordibella, *Per Licisco Magagnato*, in «Quaderni di Palazzo Te», IV, 1987, 6, p. 7; A. Bettagno, *Licisco Magagnato*, in «Arte Veneta», 1987 (1988), 41, pp. 228-229; A. Rizzi, *Museo e città: in ricordo di Licisco Magagnato*, in «Osservatorio delle arti», 1988, 1, pp. 18-29; P. Marini, *La genesi dell'opera : Licisco Magagnato e le arti figurative*, in *Antica fabbrica di cristallina e terra rossa. Progetto e direzione: Lee Babel e Alessio Tasca*, Bassano del Grappa, Ghedina & Tassotti, 1989, pp. 27-34; C. Semenzano, *Licisco Magagnato*, in «Annali di architettura», 1989, 1, pp. 138-141; S. Martinelli, *Per Licisco Magagnato: l'attività espositiva dei primi vent'anni a Verona*, in «Atti e memorie dell'Accademia

di Agricoltura, Scienze e Lettere di Verona», XXXIX, ser. 6, 1987/88(1990), 164, pp. 17-21; *Magagnato: i fili del mio impegno*, «L'Arena», 1997, 20 aprile, p. 15 [profilo autobiografico dell'autore nelle parole da lui pronunciate nel giugno 1986 in occasione della consegna del Premio Società Letteraria di Verona]; *Scritti d'arte (1946-1987)*, a cura di S. Marinelli, P. Marini, Vicenza, Neri Pozza, 1997.

Valerio Mariani

(Roma, 15 gennaio 1899 – ivi, 31 dicembre 1981)

Storico e critico d'arte, figlio dell'archeologo Lucio (Roma, 1865-1924) e nipote del pittore Cesare Mariani (Roma, 1865), studiò presso la Facoltà di Lettere e Filosofia di Roma, con Cesare De Lollis e Adolfo Venturi, discutendo nel 1922-23 una tesi sulla storia della scenografia del Cinquecento italiano incentrata sull'attività dei Bibiena. Dopo la laurea si diede a seguire la sua iniziale decisione di dedicarsi professionalmente alla pittura, seguendo un corso di studi privati presso il pittore e decoratore Giuseppe Cellini e, in seguito, frequentando la scuola libera di nudo all'Accademia di Belle Arti di Roma. Anche quando abbandonò questo proposito, dedicandosi professionalmente all'insegnamento e alla storia dell'arte, Mariani continuò sempre a dedicarsi alla pratica privata della pittura. A essa egli aggiunse la personale frequentazione degli ambienti artistici della scuola pittorica romana, grazie ai quali strinse amicizia con Scipione, Mario Mafai, Renato Guttuso, Fausto Pirandello.

Completò la sua formazione di storico dell'arte in Francia, dove intraprese ricerche sull'arte gotica, mentre nel 1926 otteneva il diploma di perfezionamento con il massimo dei voti alla scuola di specializzazione di Venturi a Roma. I suoi primi contributi, a partire dagli anni Venti, uscirono su «La Cultura», «Roma» e «Rassegne d'arte senese».

Alla morte prematura del padre, si diede ad attività di più certa remunerazione: insegnò per poco tempo lettere al Collegio Nazzareno (1924-1926), quindi si trasferì all'Aquila, presso l'ispettorato presso la Soprintendenza ai monumenti dell'Abruzzo.



Nel 1930, chiamato da Corrado Ricci, tornò a Roma, per lavorare presso il Reale istituto di archeologia e storia dell'arte, di cui divenne segretario. Conseguita la libera docenza, dal 1933 insegnò arte medievale e moderna alla facoltà di Magistero di Roma e, dal 1948 al 1969, ininterrottamente, arte moderna e contemporanea all'Università di Napoli. Agli incarichi principali, aggiunse l'insegnamento all'Università Suor Orsola Benincasa, alla Fondazione Marco Besso (dal 1930 agli anni Sessanta), e le attività didattiche estive nei corsi di alta cultura italiana tenuti dall'Università per stranieri di Perugia. Nel 1944 sposò Maria Gigliola Rosso, poetessa e scrittrice di letteratura per bambini, dalla quale ebbe due figli, Andrea e Luca.

Fra le sue opere più importanti si possono annoverare la *Storia della Scenografia italiana* (Firenze, 1930), *Bartolomeo Pinelli* (Roma, 1931), gli studi su Lorenzo Bernini scultore, architetto e scenografo apparsi su «L'Arte» e sul «Bollettino d'Arte», gli interventi su Michelangelo, pittore, scultore, architetto e poeta (*Poesia di Michelangelo*, Roma, 1941). Fu autore di agili monografie di carattere divulgativo, ma di solide basi filologiche, su Caravaggio (1930), Giotto (1937), Piranesi (1938), Michelangelo (1942), Arnolfo Di Cambio (1943), Giorgione (1946) e Donatello (1954).

Abile ad affiancare all'attività didattica quella di conferenziere (su incarico della Società Dante Alighieri svolse un'intensa e brillante attività di conferenziere in Italia, Francia, Svizzera, Grecia, Olanda, Inghilterra), giornalista e critico d'arte, Valeri collaborò a numerose riviste nazionali, quali «L'Arte», «Emporium», «Nuova Antologia», «Idea», «Dedalo», «Galleria». Per quest'ultima sono da segnalare alcuni contributi sulla scultura di Emilio Greco (tra cui *Emilio Greco* scultore, 1969) e un intervento dedicato agli arazzi di Niki Berlinguer (1976).

Dal 1940 inizia la sua collaborazione con l'Istituto Luce per la realizzazione di documentari di storia dell'arte divulgativi, tra cui quello su *Michelangelo da Caravaggio* (1941); *Sinfonia Piranesiana* (1941) e *L'architettura barocca a Roma* (1942), a testimonianza dei suoi interessi per l'ambito cinematografico, come attesta anche la sua partecipazione nel 1950 al convegno di Firenze dedicato al rapporto cinema e arti figurative. Curò importanti mostre di artisti contemporanei quali Lucio Finocchiaro, Umberto Mengazzini, Orietta Rangoni Machiavelli, e fu amico del

gruppo della Scuola Romana, di Giorgio De Chirico e molti altri. Nel 1972 la sua opera fu riconosciuta e valorizzata da un volume pubblicato in suo onore. Morì a Roma il 31 dicembre 1982.

*Nota bibliografica: Chi è? Dizionario degli italiani d'oggi*, Roma 1931<sup>2</sup>, p. 470; S. Samek Ludovici, *Storici...*, 1942, pp. 223-224; *Studi di storia dell'arte in onore di Valerio Mariani*, Napoli 1972 (con bibliografia degli scritti); V. Martinelli, *Valerio Mariani*, in «Studi Romani», XXXII, 1-2, 1984, p. 68; A. D'Ambrosio, *Valerio Mariani*, in «Strenna dei Romanisti», XLV, 1984, pp. 566-567; S. Valeri, *ortolani, Lavagnino, Mariani, Accascina, Brizio, Arslan. L'eccellenza dell'ultimo magistero venturiano (1925-1931)*, in *Storia, critica e tutela dell'arte nel Novecento. Un'esperienza siciliana a confronto con il dibattito nazionale*, Atti del Convegno Internazionale di Studi in onore di Maria Accascina (Palermo-Erice, 15-17 giugno 2006), Caltanissetta, Sciascia Editore, 2007, pp. 108-117; L. Gallo, «*Vita Artistica*» / «*Pinacotheca*» (1926-1932), prefazione di G. C. Sciolla, Poggio a Caiano (Po), CB Edizioni, 2010, pp. 383-384.

Rodolfo Pallucchini  
(Milano, 1908 – Venezia, 1989)

Storico dell'arte, si forma all'Università di Padova, dove è allievo di Giuseppe Fiocco. Veneziano di elezione dedica tutta la sua attività di studioso ai problemi dell'arte veneta. Dal 1935 dirige la Galleria Estense di Modena per passare in seguito alla direzione dell'Accademia di Belle Arti del Comune di Venezia dove organizza nel 1939 la mostra di *Paolo Veronese*, nel 1945 quella dei *Cinque secoli di pittura veneta* e nel 1949 quella di *Giovanni Bellini*. Come segretario generale organizza le prime cinque Biennali veneziane del dopoguerra e nel 1950 viene chiamato alla cattedra di Storia dell'arte moderna all'Università di Bologna per passare poi, dal 1956 al 1979, a quella dell'Università di Padova. Direttore della rivista «Arte Veneta» dal 1947, nel 1961 l'Accademia dei Lincei gli attribuisce il premio della critica del Ministero della

Pubblica Istruzione e dal 1973 dirige l'Istituto di Storia dell'Arte della Fondazione Cini di Venezia. Nel 1981 progetta la mostra *Da Tiziano a El Greco*. Tra le suoi fondamentali studi sull'arte veneta sono da annoverare le monografie su *Piazzetta* (1934, 1956), *Bellini* (1959), *Vivarini* (1962), *Tiziano* (1969) e *Cariani* (1983) e le sintesi storiche sulla *Pittura veneziana del Settecento* (1960), del *Trecento* (1964) e del *Seicento* (1981).

*Nota bibliografica:* B. Boucher, *Rodolfo Pallucchini*, in «The Burlington magazine», 1989, 131, p. 708; C. Semenzato, *In memoria di Rodolfo Pallucchini*, in «Annali di architettura», 1989, 1, pp. 143-144; *Rodolfo Pallucchini*, in «Il giornale dell'arte», VII, 1989, 67, s.n.p.; L. Puppi, *Rodolfo Pallucchini*, in «Archivio Veneto», V, ser. 132/133, 1989, 168, pp. 189-194; G. M. Pilo, *Rodolfo Pallucchini*, in «Arte documento», 1989, 3, pp. 420-422; A. Chastel, *Un ricordo di Rodolfo Pallucchini*, in «Arte veneta», 1988(1989), 42, pp. 8-10; S. Zamboni, *Rodolfo Pallucchini (1908 - 1989)*, in «Atti e memorie dell'Accademia Clementina», n. s., 1991, 28/29, pp. 251-252; C. Semenzato, *Un ricordo di Rodolfo Pallucchini*, in «Saggi e memorie di storia dell'arte», 1992, 18, pp. 7-12; G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Utet, Torino 1995, pp. 354-355; L. Puppi, *In memoria: Rodolfo Pallucchini*, in «Odeo olimpico», 1987/90 (1996), 20, pp. 337-341; V. Branca, *Rodolfo Pallucchini: lo studio e la cultura come vie alla verità e alla civiltà*, in «Arte documento», 1997, 11, pp. 50-53; F. Benvenuti, *Pallucchini: il silenzio della creazione*, in *Ibid.*, pp. 54-57; AA. VV., *Omaggio all'arte veneta per ricordare Rodolfo Pallucchini a 10 anni dalla sua scomparsa*, Monfalcone 1999.

Mario Praz

(Roma 1896 – ivi 1982)

Letterato e storico dell'arte, appartenente a un'antica famiglia aristocratica umbra, che nel 1900 si trasferisce a Firenze. Negli anni seguenti frequenta il Liceo Galilei e quindi i corsi universitari delle facoltà di giurisprudenza di Bologna e di Roma. Nello stesso tempo frequenta i corsi di filologia classica di E. G. Parodi, G. Pasquali, E. Rostagno. Nel 1920, si laurea una seconda volta, discutendo una tesi sulla lingua di Gabriele D'Annunzio. In questi anni è in contatto con l'ambiente culturale fiorentino: al Caffè delle Giubbe Rosse incontra Eugenio Montale, Ardengo Soffici, Emilio Cecchi, Bruno Migliorini, Carlo Placci. Nel 1920 conosce la scrittrice anglo-fiorentina Vernon Lee. Dalle discussioni sull'estetica e la letteratura che si svolgono nella villa della scrittrice a San Gervasio nasce, per Praz, il desiderio di un soggiorno di studio in Inghilterra. A partire dal 1924 pubblica traduzioni e saggi di letteratura inglese. Dal 1924 al 1932 occupa la cattedra di Italiano all'Università di Liverpool e dal 1932 al 1934 insegna all'Università di Manchester. Collabora alle più importanti riviste letterarie italiane e inglesi e scrive anche per «La Critica», la rivista crociana, pur restando distante, per metodologia critica e per stile dalla cultura idealistica italiana. Lo stesso Croce recensì sfavorevolmente il libro forse più noto internazionalmente di Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica* (1930) pubblicato in Inghilterra con il titolo *The romantic agony* nel '33. Fu anche autore della prima indagine sistematica sulla letteratura emblematica (*Studies in XVII Century Imagery*, 1948) e fu sempre molto attento ai parallelismi tra letteratura e arti figurative. Esempari a questo proposito *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive* (1971), in cui si accosta all'iconologia e alla proposta di interdisciplinarietà warburghiana. Nel 1934 rientra a Roma con l'incarico di professore ordinario di letteratura inglese. Si stabilisce con la moglie Vivyan Eyles in un appartamento di Palazzo Ricci in via Giulia, dove raccoglie arredi neoclassici e biedermeier con l'intento di ricostruire un unicum ambientale secondo un gusto rivolto più al documento, alla testimonianza storica che non al singolo capolavoro. Di questi anni sono gli sconfinamenti e le divagazioni tra letteratura e arte figurativa e applicata, raccolte nei celebri saggi sul neoclassicismo, epoca scoperta al gusto in netto anticipo sulla storiografia specializzata: *Gusto Neoclassico* (1940),

*Fiori freschi* (1943), *Filosofia dell'arredamento* (1945), *La casa della fama e Lettrice notturna* (1952), *La casa della vita* (1958), *Bellezza e bizzarria* (1960) e *Panopticon romano* (1967). Sue recensioni dedicate a problemi artistici sono state raccolte in *Il patto col serpente* (1972) e *Il giardino dei sensi* (1975). La sua attività di anglista prosegue nel 1949 con la fondazione e direzione (fino al 1980) della rivista «English Miscellany» e con la pubblicazione della *Storia della letteratura inglese* (1937) e *La crisi dell'eroe nel romanzo vittoriano* (1952). Tra i visitatori di casa Praz e della sua collezione ci sono Longhi, Chastel, Toesca, de Tolnay, Pope-Hennessy e anche Sapegno, Macchia, Moravia, Morante, Ginzburg, Bellow, Tennessee Williams. Nel 1969 si trasferisce con la sua collezione a Palazzo Primoli in largo Zanardelli, contiguo alla Fondazione Primoli di cui terrà la presidenza fino alla sua morte. Continua a scrivere assiduamente e a raccogliere dipinti, mobili, preziosi, cammei, vasi, sculture, parati fino alla fine. Una sua bibliografia pubblicata nel 1976 conta più di duemila voci.

*Nota bibliografica:* M. Forti, *I percorsi della memoria: Mario Praz e il Warburg Institute*, in *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, a cura di C. Cieri Via, M. Forti, Milano, Mondadori Università, 2009.

Carlo Ludovico Ragghianti

(Lucca, 18 marzo 1910 – Firenze, 3 agosto 1987)

*Nota bibliografica:* C. Varese, *Critica d'arte e cinematografo rigoroso: C. L. Ragghianti*, in «Belfagor», I, 2, pp. 236-42 (ristampato in C. L. Ragghianti, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1952, pp. 158-167); G. Morpurgo Tagliabue, *L'evoluzione della critica figurativa contemporanea*, in «Belfagor», 1951, VI, 6, pp. 617-628; G. Baglioni, *La critica dello storicismo estetico: C. L. Ragghianti*, Goliardica, Pisa 1956; V. Stella, *Storia e scienza del linguaggio figurativo nel metodo critico di C. L. Ragghianti*, in «Il Mulino», 1956, V, 11, pp. 801-12; D. Gioseffi, *Arte, fare e vedere*, in «Critica d'arte», 139, 1975, pp. 3-10; R. Bruno, *La filosofia dell'arte di Ragghianti*, Firenze 1980; S. Viani, *La critica della forma:*

riflessioni sull'opera di Ragghianti, in «Critica d'arte», ser. 4., 51, 1986, 10, pp. 41-49; G. Ercoli, *La critica d'arte italiana fra crocianesimo e pura visibilità*, in «Antichità viva», XXVI, 5-6, 1987, pp. 5-11; P. C. Santini, *Carlo Ludovico Ragghianti 1910 – 1987*, in «Critica d'arte», ser. 4., 52, 1987, 15, pp. 5-7; G. L. Mellini, *In morte di Carlo L. Ragghianti*, in «Labyrinthos», VI, 1987, 11, pp. 110-119; L. Baglioni, *Lavorare con Ragghianti*, in «Critica d'arte», ser. 5, 53, 1988, 17, pp. 4-5; P. Budillon Puma, *Carlo L. Ragghianti e la Biennale di Venezia (1948 – 1968)*, in «Critica d'arte», ser. 6., 55, 1990/91(1991), 2-3, pp. 5-7; G. C. Sciolla, *La critica d'arte del Novecento*, Torino 1995, pp. 335-40, 352-53; G. Fanelli, *Attualità di Carlo Lodovico Ragghianti*, in «Quaderni di storia dell'architettura e restauro», 18, 1997, pp. 141-42; N. Spano, *La "svolta" metodologica di Carlo Ludovico Ragghianti negli scritti su Leonardo*, in «Critica d'arte», ser. 8, 63, 2000, 7, pp. 68-80;

*Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, catalogo della mostra (Lucca 1999-2000) a cura di M. Scotini, Milano 2000; R. Bruno, *Filosofia, arte e politica: studi in memoria di Carlo Ludovico Ragghianti* (pp. 5-6), Id., *Ragghianti e l'origine del linguaggio figurativo* (pp. 7-9), V. Stella, *L'estetica di Ragghianti da "L'uomo cosciente" a "La critica della forma"* (pp. 10-12), R. Viti Cavaliere, *Aspetti vichiani dell'opera di Ragghianti* (pp. 13-14), E. Paolozzi, *L'estetica di Ragghianti fra Vico e Croce* (pp. 15-16), A. Caleca, *Ragghianti, storico dell'arte universale* (pp. 17-22), S. Vizzardelli, *Note sul rapporto arte e critica in Croce e Ragghianti* (pp. 23-24), E. Matassi, *Ragghianti e il "cinema come arte figurativa" : per una concezione non-integralistica dell'immagine* (pp. 25-27), F. Mastropasqua, *Ragghianti e l'arte del teatro fra poesia e visione* (pp. 28-30), P. Pierotti, *Ragghianti e l'architettura* (pp. 31-34), G. Dalli Regoli, *L'attività di Ragghianti come studioso di storia dell'arte : proposte innovative e inedite direzioni di ricerca* (pp. 35-41), M. L. Testi Cristiani, *Ragghianti: umanesimo e informatica* (pp. 52-58), U. Baldini, *Ragghianti organizzatore di cultura e promotore d'arte* (pp. 59-66), P. Bonetti, *Ragghianti e il tempo del disincanto* (pp. 69-74), in «Critica d'arte», ser. 8, 66, 2003, 17 [poi in *Ragghianti critico e politico*, a cura di R. Bruno, Milano 2004]; V. Fagone, *La Fondazione Ragghianti a Lucca: storia, attualità e prospettive di una istituzione per l'arte nel mondo contemporaneo*, in «I beni culturali», 11, 2003, 4-5, pp. 16-23; F. Ragghianti, *Ragghianti sul fumetto e una*

corrispondenza con Cesare Luporini, in «Luk», n. s., 4-5=9-10, 2004, pp. 95-100; N. Spano, *Le ultime ricerche metodologiche di Carlo Ludovico Ragghianti*, *ibid.*, pp. 114-126; E. Pellegrini, " ...aver detto male di Garibaldi": Carlo Ludovico Ragghianti e Adolfo Venturi, in «Annali di critica d'arte», 1, 2005, pp. 255-283; S. Bulgarelli, *Ragghianti e il linguaggio visivo*, in «Op. Cit.», 124, 2005, pp. 40-50; E. Pellegrini, *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti: parte I (1934- 35)*, in «Annali di critica d'arte», 2, 2006, pp. 453-500; V. Stella, *Focillon, Croce, Ragghianti e la "Vie des formes"*, in *Focillon e l'Italia*, Atti del convegno (Ferrara, 16 - 17 aprile 2004) a cura di A. Ducci et al., Firenze 2007, pp. 1-20; E. Cristallini, *Carlo Ludovico Ragghianti, Bruno Zevi e il dibattito sulla tutela del patrimonio artistico negli anni della ricostruzione (1945 – 1960)*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, Atti del convegno internazionale (Viterbo, 12 - 15 novembre 2003) a cura di M. Andaloro, Firenze 2006, pp. 117-128; E. Pellegrini, *La fondazione de "La Critica d'arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti: parte II (1936 – 1937)*, in «Annali di critica d'arte», 3, 2007, pp. 373-427; V. La Salvia, *Roberto Longhi & Carlo L. Ragghianti: l'affare Maccari*, in «Luk», n. s., 10-11=15-16, 2007, pp. 72-77; E. Panato, *Carlo Ludovico Ragghianti: la necessità della critica d'arte per l'urbanistica*, *ibid.*, pp. 84-89; M. Negrini, *Il progetto di «SeleArte» nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss*, in «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 355-400; E. Pellegrini, *Carlo Ludovico Ragghianti, "Emporium", il 1942*, in *Emporium: parole e figure tra il 1895 e il 1964*, a cura di G. Bacci, M. Ferretti, M. Fileti Mazza. – Pisa 2009, pp. 521-543; P. Bagnoli, *Carlo Ludovico Ragghianti: il dovere della politica (I)*, in «Nuova antologia», 604, 2010, 2254, pp. 275-292; A. Becherucci (a cura di), *Le lettere di Carlo Ludovico Ragghianti a Gaetano Salvemini: con un appendice di lettere inedite (I)*, in «Nuova antologia», *ibid.*, pp. 293-303; E. Pellegrini, *Tra Longhi e Berenson: Carlo Ludovico Ragghianti conoscitore*, in «La critica d'arte», in corso di stampa.

Gaetano (detto Jacopo) Recupero  
(Pedara, Catania 1919 – Roma 1991)

Storico dell'arte di formazione letteraria e archeologica, si era formato negli anni Trenta nel fervido ambiente universitario catanese, dove fu allievo di Amedeo Maiuri (1886-1963). Nel 1944, dopo essere sfuggito alla prigionia nazista nelle vicinanze di Castel Gandolfo, dato il suo forte interesse per l'estetica medievale, si iscrisse alla Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte a Roma, seguendo i corsi di Pietro Toesca (1887-1962) e Lionello Venturi (1885-1961), i cui insegnamenti lo influenzeranno molto nella sua attività futura, tanto come critico militante quanto come funzionario della Direzione Generale Antichità e Belle Arti del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali. Il suo inserimento nell'ambiente culturale romano si deve alla moglie Wilma Marcovecchio, insegnante di Lettere e sorella del critico letterario Aldo Marcovecchio, condirettore per alcuni anni, assieme a Leonardo Sciascia, Mario Petrucciani e Jole Tognelli, della rivista «Galleria». Nel corso degli anni Cinquanta, ai suoi interessi per l'arte medievale lo storico alternava il suo impegno in ambito contemporaneo, come attestano gli originali saggi sull'astrattismo, sull'espressionismo e sul futurismo. Nel 1959 sarà destinato dal Ministero al Museo Nazionale delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma, rimanendo sempre in carica come funzionario alla Soprintendenza romana, per la quale come ispettore principale si occuperà fino agli anni Settanta della tutela e conservazione del patrimonio artistico d'età medievale. Ebbe anche diversi incarichi di docenza – di breve durata – negli atenei di Roma, Helsinki, Palermo, Pisa e Istanbul, e nel 1981 divenne membro dell'Accademia Nazionale di San Luca, diventandone, sotto la presidenza di Fausto Melotti (1901-1986), segretario generale nel 1985. La sua prolifica attività scientifica e critica in diversi ambiti delle arti visive testimoniano la versatilità e la vivacità intellettuale di uno studioso di ampie vedute, come testimoniano anche i suoi interventi sull'arte contemporanea pubblicati su «Galleria»: il primo apparso nel 1957, dedicato alla figura di Gino Rossi, e l'altro sullo scultore siciliano Giuseppe Mazzullo, del 1972. Morì a Roma il 15 ottobre 1991.



*Nota bibliografica: Ricordo del maestro don Gaetano Recupero*, «Pedara-notizie», 1991, n. 32; S. Milluzzo, *Ricordo il sorriso di Tano Recupero*, «Pedara-notizie», 1992, n. 36; F. Torrisi, *Gaetano Jacopo Recupero ci ha lasciati per sempre*, 1992, n. 36, pp. V-VII; P. Izzo, *Gaetano Recupero* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti....cit.*, pp. 504-509.

Franco Russoli

(Firenze, 9 luglio 1923 – Milano, 21 marzo 1977)

Storico dell'arte e funzionario, nel 1946 si laureò presso l'Università di Pisa, discutendo una tesi, assegnagli da Riccardo Barsotti, sulla pittura ottocentesca "di macchia" in Toscana. Dal 1945 al 1946, nella stessa città, fu assistente volontario alla cattedra di Storia dell'arte, con Matteo Marangoni e Carlo Ludovico Ragghianti. Contemporaneamente inizia la sua collaborazione con la Soprintendenza ai Monumenti e Gallerie, occupandosi di restauro e del recupero di opere d'arte danneggiate o rimosse per cause belliche, e, assieme a Giorgio Vigni e Giovanni Paccagnini, lavora all'allestimento del nuovo Museo Nazionale di San Matteo, facendo parte anche del comitato scientifico dell'importante *Mostra della Scultura Pisana* del 1946, con la quale veniva inaugurato il museo. Fu tra i fondatori, assieme a Luigi Coletti, Valerio Mariani, Mario Salmi, e Sampaolesi, della rivista bimestrale «Belle Arti», edita a Pisa dalla casa editrice Nistri-Lischi.

Nel 1950, grazie al parere positivo di Fernanda Wittgens, sarà trasferito alla Soprintendenza alle Gallerie di Milano. A partire da questa data Russoli effettuerà diversi viaggi di perfezionamento in diversi istituti culturali all'estero: a Parigi (Ecole du Louvre), dove incontrerà Alberto Giacometti, e Jacques Villon; a Lione, dove conosce Pablo Picasso, con il quale stringerà un lungo sodalizio di amicizia; e all'Aia, dove nel 1956 parteciperà ai corsi estivi dell'Istituto Olandese di Storia dell'Arte, diretto dal grande studioso di Rembrandt, Horst Gerson. Al ritorno a Milano, assieme a Ferdinando Reggiori e Guido Gregorietti, si occuperà della riapertura del Museo Poldi Pezzoli, avvenuta nel 1951, il cui catalogo uscirà nel 1955 con prefazione di Bernard Berenson, conosciuto da Russoli durante la mostra pisana

del 1946. Nel 1955 sarà nuovamente chiamato dalla Wittgens per occuparsi del laboratorio di ricerche scientifiche della Pinacoteca di Brera.

Da sottolineare i suoi interessi, condivisi con l'amico Lamberto Vitali, per l'arte grafica: *Incisioni della raccolta Majno* (1958); *Disegni lombardi e veneti dell'Accademia Carrara* e *Disegni veneti del Settecento della fondazione Giorgio Cini e delle collezioni venete* (entrambe 1963); *Rembrandt, trentotto disegni*, a cura di Karel Boon, Peter Schatborn e L. Vitali (1970).

Nel 1960 conseguì a Milano la libera docenza in Storia dell'arte medievale e moderna, e nel 1962-63 fu professore incaricato alla Facoltà di Architettura del Politecnico. Nel 1971 istituì con altri direttori e funzionari di musei il Comitato Nazionale Italiano dell'Icom.

I suoi interessi spaziano dall'arte antica (il Trecento pisano), all'età rinascimentale (*Tutta la scultura di Michelangelo*, 1953; *Andrea del Castagno*, 1957; *La pittura del Rinascimento*, 1962), alla pittura dell'Ottocento e del Novecento. A Milano, a partire dai primi anni Cinquanta promosse a Palazzo Reale, alla Galleria d'Arte Moderna e al Padiglione d'Arte Contemporanea, grandi mostre, curandone i cataloghi e scrivendo numerosi saggi: *Pablo Picasso* (1953); *Amedeo Modigliani* (1958); *Renato Guttuso* (Parma, Galleria Nazionale, 1963-64); *Corrado Cagli* (1965-66); *Giorgio De Chirico* (1970); *Alberto Savinio* (1976).

Nel 1971 è tra i promotori, assieme a Franco Grasso e Leonardo Sciascia, di una grande mostra antologica dedicata a Guttuso a Palermo (Palazzo dei Normanni), di cui curerà anche il catalogo. Negli stessi anni inizia la sua collaborazione alla rivista bimestrale di cultura diretta da Leonardo Sciascia, «Galleria», scrivendo importanti contributi sui numeri monografici rivolti a Guttuso (*Realtà e cultura nel Guttuso del dopoguerra*, 1971) e a Giuseppe Migneco (1972). Muore a Milano il 21 marzo 1977.

*Nota bibliografica: Testimonianze per Franco Russoli*, «Associazione Amici di Brera e dei Musei Milanesi», 1977/1978(1978), pp. 3-12; L. Cavallo, *Pagine per Franco Russoli*, premessa di G. Schubert, Milano 1998; D. Pescarmona, *Franco Russoli*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti....cit.*, pp. 555-560.

Roberto Salvini

(Firenze, 6 febbraio 1912 – Firenze, 5 novembre 1985)

Storico dell'arte di formazione filologica, si formò a Firenze con Mario Salmi, con il quale discusse una tesi di storia dell'arte nel 1933, ma già nel 1931 aveva frequentato come uditore il semestre estivo all'Università di Monaco di Baviera, recandosi poi a Berlino e Amburgo. Esperienza che gli permise, nel biennio 1934-35, di vincere a Berlino la borsa di studio della Humboldt-Stiftung. Le sue approfondite conoscenze linguistiche (tedesco, inglese, francese, bulgaro) lo orientarono a occuparsi dell'arte straniera: dai contributi sul romanico come fenomeno europeo agli studi su Michael Pacher, Dürer e sulla pittura tedesca e fiamminga, ma ebbe anche notevoli interessi che muovevano dall'arte fiorentina dal Tre al Cinquecento fino all'arte contemporanea. Studioso molto attento ai problemi metodologici, nei suoi studi alternò l'approccio filologico al metodo purovisibilista coltivato a partire dal periodo trascorso in Germania.

Nel 1937 entrò per concorso nell'Amministrazione delle Antichità e Belle Arti, occupando inizialmente la carica di ispettore alla Soprintendenza di Trento, con competenza sul Trentino e Alto Adige, che gli venne affidata per le sue conoscenze linguistiche. Nel 1939 fu trasferito a Palermo come reggente alla Soprintendenza alle Gallerie e Opere d'Arte della Sicilia, dove per un breve periodo fu anche libero docente di Storia dell'arte medievale e moderna. Risalgono a questi anni i suoi fondamentali studi sui mosaici di Morreale (1941-42; 1962). Nel 1943 ottenne il trasferimento a Modena, dove ricoprì la carica di Soprintendente alle Gallerie di Modena e Reggio Emilia e di direttore della Galleria Estense. Nel periodo che precedette il suo arresto (25 aprile 1944) per l'attiva partecipazione alla Resistenza, si impegnò a fondo nella difesa dei beni del Galleria e del territorio, adottando importanti provvedimenti che consentirono di evitare il trafugamento di molti dipinti da Modena. In questi anni, sempre a Modena, entra in contatto con Carlo Ludovico Ragghianti (che vi si trovava in domicilio coatto venendo poi arrestato di lì a poco) e col gruppo cittadino del Partito d'Azione. Dopo una breve parentesi alla Soprintendenza di Firenze, riprese servizio a Modena, occupandosi nel dopoguerra del patrimonio danneggiato dagli eventi bellici. Nel 1956 lasciò l'amministrazione

per dedicarsi all'insegnamento universitario, occupando la cattedra di Storia dell'arte medievale e moderna a Trieste, dove rimase fino al 1963, anno nel quale venne chiamato alla Facoltà di Lettere dell'Università di Firenze, sulla cattedra precedentemente occupata da Roberto Longhi.

Collaborò alla fine degli anni Sessanta al periodico «Galleria», con alcuni contributi sullo scultore siciliano Emilio Greco, di cui però si occupò relativamente alla sua produzione grafica, con un articolo dedicato alla sua partecipazione alla Biennale di Grafica di Firenze del 1968 (dal titolo: *Firenze, Biennale della grafica 1968-69*). Fu anche membro del Consiglio direttivo dell'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, e nel 1983 sarà nominato Socio Nazionale dell'Accademia dei Lincei. Muore a Firenze il 5 dicembre 1985.

*Nota bibliografica:* AA. VV., *Scritti di storia dell'arte in onore di Roberto Salvini*, Sansoni, Firenze 1984; *Roberto Salvini storico dell'arte (1912-1985)*. *Nell'anniversario della scomparsa*, [s. l.], 1986; M. E. Vadalà, *La donazione del fondo Salvini alla biblioteca dell'Istituto di storia dell'arte dell'Università di Firenze*, tesi finale presentata al VII corso di reclutamento della Scuola superiore della Pubblica Amministrazione, Roma-Caserta 1986; M. C. Nannini, *Ricordo di Roberto Salvini*, in «Atti e memorie. Deputazione di Storia Patria per le Antiche Provincie Modenesi», 1987, 11, serie 9, pp. 381-383; M. Walcher Casotti, *Roberto Salvini: spunti per una riflessione*, in R. Salvini, *Medioevo nordico e Medioevo mediterraneo*, Firenze 1987, pp. 13-17; *Gli Uffizi 1944-1994. Interventi museografici e progetti*, Firenze 1994; *Il valore della tutela. Storia e attualità della Soprintendenza per i beni artistici e storici di Modena e Reggio Emilia*, a cura di J. Bentini, Modena 1998; S. Mattei, *Roberto Salvini storico e critico d'arte*, tesi di laurea in Storia della critica d'arte, a.a. 1999-2000, Università degli Studi di Pisa; S. Bulgarelli, *Roberto Salvini, l'impegno nella Storia dell'arte*, «Paragone», n. 689, pp. 15-40; S. Cavicchioli, *Roberto Salvini*, ad vocem, in *Dizionario biografico dei soprintendenti....cit.*, pp. 571-574.

Ferruccio Ulivi

(Borgo San Lorenzo, Firenze, 10 settembre 1912 - Roma, 5 novembre 2002)

Scrittore, poeta, critico letterario e figurativo, laureato in giurisprudenza ha unito a una brillante carriera di docente di letteratura italiana presso le Università di Bari, Perugia e Roma La Sapienza, quella di saggista (nella quale spiccano i fondamentali contributi su Manzoni, e quella di raffinato narratore. Stabilitosi a Roma, nel dopoguerra ha tenuto acceso il dibattito critico, con una particolare attenzione alla poesia contemporanea e alla letteratura del '500 e del '700, e occupandosi anche di critica figurativa. Imponente la sua attività nell'ambito delle riviste: fu redattore di «Letteratura» e «Arte e Poesia», e collaboratore di varie riviste, come «Campo di Marte», «Corrente», «Paragone», «La rassegna della letteratura italiana», e «Galleria». Per quest'ultima, diretta da Leonardo Sciascia, collaborò assiduamente dal 1953 al 1978, occupandosi oltre che di critica letteraria legata alle nuove generazioni, anche di letteratura artistica («*La carta del navigar pittoresco*» di Marco Boschini, 1953) e di arte contemporanea, come attestano i suoi interventi su Emilio Greco (1969), Giuseppe Mazzullo (1972), Niki Berlinguer (1976) – del quale curò anche il relativo fascicolo – e Oscar Carnicelli (1978).

Si è spento a Roma il 5 novembre 2002, e per volontà testamentaria fu sepolto nel cimitero di Poggio Moiano, nell'Alta Sabina, luogo che amava e che frequentava costantemente.

*Bibliografia:* G. Scarsi, *Ferruccio Ulivi fra storia, letteratura e arte*, Roma, Edizioni Studium, 1999; Ead., *Ulivi e la lezione del rapporto fra le arti*, in *La letteratura fra testimonianza e arte: percorsi di letteratura artistica*, Roma, Edizioni Studium, 2001, pp. 207-217

## INDICI DI «GALLERIA. RASSEGNA BIMESTRALE DI CULTURA» (1949-1990)\*

ANNO I – N. 1, AGOSTO 1949

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Calegero Natale

Redattore capo: Nicola Basile

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Collaborazione editoriale: Casa ed. Santi Andò & Figli - Palermo

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

### Sommario

Natale, C., *Per un invito alla letteratura*, p. 1

### Studi

Caramella, S., *Attualismo ed esistenzialismo*, p. 3

### Pensieri

---

\* Lo spoglio degli indici di «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» è stato condotto, principalmente, presso la Fondazione «Leonardo Sciascia» di Racalmuto e soprattutto presso la Biblioteca Regionale «A. Bombace» di Palermo, all'interno del progetto di catalogazione delle riviste d'arte siciliane coordinato dalla Prof.ssa Simonetta La Barbera del Dipartimento di Studi Storici e Artistici dell'Università degli Studi di Palermo. Si è scelto di limitare la catalogazione al periodo di direzione di Leonardo Sciascia (fino al 1989), con l'eccezione dell'anno 1990, nel quale si manifesta ancora, nelle scelte contenutistiche della rivista, l'influenza dello scrittore, come attesta il numero dedicato alla figura del pittore Piero Guccione, del quale Sciascia si era occupato in alcuni scritti in passato. Gli indici sono integralmente riportati seguendo l'originale sequenza dei nomi e mantenendo i corsivi. È da segnalare, infine, l'assenza degli indici della seconda annata (a. II – N. 1-6, 1951), non posseduta dalle biblioteche siciliane. Da una ricerca nel Catalogo Nazionale dei Periodici risulta che l'unica biblioteca a possederla è la Biblioteca Civica Berio di Genova, dove, attualmente, per problemi conservativi, non è possibile la consultazione. Si ringrazia, tuttavia, il Responsabile della Sezione Periodici, dott. Roberto Beccaria, per aver dato disponibilità a reperire prossimamente l'annata mancante.

Russo, L., *Problemi della cultura*, p. 9

#### Narrativa

Marletta, P., *Terrazza con Pino*, p. 10

#### Documenti

Quarantotti Gambini, P., *Ore d'attesa*, p. 16

#### Corrispondenze

Saito, N., *I siciliani sono poveri?*, p. 19

Sciascia, L., *Paese con figure*, p. 21

#### Poesia

George, S., *Da «Settimo cielo»*, p. 25

George, S., *Veglie notturne* (Trad. di N. Basile), p. 25

Garcia Lorca, F., *Tre poesie* (Trad. di L. Fiorentino), p. 26

Basti, T., *I giorni*, p. 29

Falzone, E., *Notte*, p. 29

Farinella, M., *Venerdì santo*, p. 30

#### Confidenze epistolari

Titone, V., *Lettera ad uno scolaro*, p. 31

#### Scontri e pretesti

Basile, N., *Di una prefazione al Nievo di Giuseppe Ravegnani*, p. 33

#### Cinema

Zavattini, C., *De Sica e Zavattini*, p. 39

#### Teatro

Bennardo, L., *La famiglia Antrophus*, p. 40

## Arti figurative

Bottari, S., *Arturo Martini e l'astrattismo*<sup>1</sup>, p. 42

## Scienza

Palumbo, D., *Una nuova teoria cosmogonica*, p. 45

## Inchieste

Giani, A., *Stato attuale dell'industria zolfiera siciliana*, p. 50

## Recensioni

Capote, T., *Altre voci altre stanze* (L. Sciascia), p. 53

Brancati, V., *Il Bell'Antonio* (L. Amico), p. 54

Castelli, E., *Existentialisme théologique* (E. Fruscione), p. 55

Einaudi, L., *Lezioni di politica sociale* (C. Natale), p. 56

Amato, G., *Il problema della trascendenza nella filosofia dello spirito* (L. Pinelli), p. 57

Rossi, L., *Popoli e civiltà – Corsi di storia* (C. C.), pp. 58-59

ANNO I – N. 2-3, OTTOBRE-DICEMBRE 1949

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Calogero Natale

Redattore capo: Nicola Basile

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Collaborazione editoriale: Casa ed. Santi Andò & Figli - Palermo

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

## Sommario

---

<sup>1</sup> Si tratta di un breve ma significativo saggio critico in cui Stefano Bottari poneva l'accento su alcuni tratti essenziali della questione filosofico-estetica, di matrice hegeliana, della “morte dell'arte”, attraverso le posizioni teoriche espresse in seno alla scultura di Arturo Martini e al suo passaggio stilistico in chiave astrattista.



## Saggi

Caramella, S., *Siculorum philosophia*, p. 61

Russo, L., *L'intolleranza del Croce e carattere composito del crocianesimo*, p. 64

Salvatorelli, L., *Cesare e Pietro*, p. 70

Falzone, G., *Momenti e figure del '48 Siciliano*, p. 73

## Narrativa

Loschiavo, G., *Il signor rapinatore*, p. 76

Ginzburg, N., *Inverno in Abruzzo*, 79

## Studi

Marletta, P., *Provincialismo illustre di Verga*, p. 83

Zagarrio, G., *Paesaggio di Quasimodo*, p. 87

## Variazioni

Pavese, C., *La selva*, p. 92

Profeta, O., *Serenata alla Sicilia*, p. 95

Lo Curzio, G., *Conca d'oro*, p. 97

Marino, G., *Fascino ed orrore del mare*, p. 98

Sciascia, L., *Una Kermesse*, p. 101

## Rievocazioni

Biondolillo, F., *Un quinquennio di vita universitaria palermitana*, p. 106.

De Marta, F., *Le leggende del pozzo senza fondo*, p. 110

## Confidenze epistolari

*Papini e Baldini a Savarese (lettere inedite con una nota di Nicola Basile)*, p. 114

## Arti figurative

Bottari, S., *I più antichi mosaici delle chiese siciliane*, p. 120

## Cinema

Mannini, B., *Sicilia e Cinema*, p. 134

## Note

Natale, C., *Il V Congresso della stampa siciliana*, p. 136

## Presentazioni

Lopez, G., *Marino Moretti e «La voce di Dio»*, p. 138

## Recensioni

Loewith, K., *Da Hegel a Nietzsche* (P. Serini), p. 141

Viganò, R., *L'Agnese va a morire* (T. G.), p. 143

Fiorentino, L., *Scalata al cielo* (F. Maticotta), p. 143

Virga, P., *La regione* (C. Natale), p. 145

Barassi, L., *Il diritto del lavoro* (U. Costa), p. 146

Randone, G., *Favella nostra* (S. T.), p. 147

De Cervantes, M., *Entremeses* (G. M.), p. 149

## Notiziario

Cupertino, E., *Con Dickens, con Rostand e con altri*, p. 150

*Varietà*, p. 155.

ANNO II – N. 4-5-6, AGOSTO 1950

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Redattori: L. Bennardo, A. Cannizzaro

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

## Sommario

## Studi

Attisani, A., *Motivi dominanti nella più recente estetica di B. Croce*, p. 155

Caramella, S., *Filosofia non esistenzialista in Italia*, p. 167

Biondolillo, F., *Tendenza della cultura contemporanea*, p. 171

## Variazioni

Falqui, E., *Dal tuo al mio*, p. 176

Bonavia, C., *Rinascita dell'Isola e aspetti della nostra critica*, p. 180

## Saggi

Sciascia, L., *Appunti per un omaggio a Cecchi*, p. 190

Sciaccia, G. M., *Gramsci e gli intellettuali*, p. 199

## Poesia

Pirandello, L., *Ritorno*, p. 208

Dell'Arco, M., *Tre poesie*, p. 212

## Studi politico-sociali

Titone, V., *Sessualità e capitalismo*, p. 213

## Editori italiani

Frateili, A., *Vent'anni di Casa Bompiani*, p. 220

Tommaso Fio, E., *Due grandi editori*, p. 225

## Rievocazioni

Longi, E., *Celebrazioni Laurenziane*, p. 231

## Confidenze epistolari

Carneade, *Lettera all'editore di Galleria*, p. 234

## Corrispondenze

Etna, G., *Una città nel cuore dell'Isola*, p. 239

## Documenti

Bennardo, L., *I poveri*, p. 242

## Letteratura straniera

Fiorentino, L., *La poesia spagnola in Italia*, p. 244

Di Fede, N., *Goethe novelliere*, p. 247

## Arti figurative

Comandè, G. B., *La favola dell'affresco*<sup>2</sup>, p. 252

## Presentazioni

Cocchiara, G., *Una campana per Adamo di J. Hersey*, p. 256

## Recensioni

Raffiotta: Trasselli, *I privilegiati di Messina e di Trapani*; Vives: Titone, *La politica dell'età Barocca*; Serini, *Le mille e una notte*; Jor: Di Fiore, *Le marionette di Dio*; M. G.: Amato, G., *Ma la vita non si arresta*; A. B.: Origlia, *Psicologia del matrimonio*; L. B., *Due novità Bompiani*; A. C.: *Un volume di Joseph Conrad*; Puglisi: Caramella, *Fondamenti storici del Cristianesimo*; Basile: Alatri, *Profilo storico del Cattolicesimo Liberale*; Giunta: *Bizantini e Bizantinismo nella Sicilia Normanna*; Santangelo: Lo Curzio, *L'uomo, questo nemico*; A. B.: Latronico, *Ricordate*.

ANNO III – N. 1, SETTEMBRE 1952

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

---

<sup>2</sup> Il breve saggio del Comandè è una dura critica ai principi retorici del gruppo di pittori attivi durante il regime fascista, facenti parte del movimento *Novecento*, e in particolare alla loro tendenza di recuperare la tecnica dell'affresco per una pittura di “regime”, ai fini di una “presunta magnificenza”, valore, secondo le posizioni novecentiste, raggiunto grazie alle peculiarità della tecnica stessa. Posizione messa in discussione dall'autore, che sosteneva contrariamente il valore stilistico di un artista prescindendo dalla tecnica utilizzata.

## Sommario

La Cava, M., *Su due tragedie greche*, p. 1

Mariani, G., *L'ultimo De Roberto*, p. 8

Longi, E., *Ricordo di Giorgio Pasquali*, p. 14

Pasolini, P.P., *Nota sulla poesia di Giannina Angioletti*, p. 18

Angioletti, G., *Cinque poesie*, p. 21

Zappone, D., *Lo zio di Firenze*, p. 23

Petrocchi, G., *Poesia e mistica*, p. 34

Composito, R., *Dommatismo e scetticismo*, p. 37

Sciascia, L., *Un "puzzle" su Carlo Edoardo*, p. 48

## Recensioni

Mallarmè, S., *Il mistero nelle lettere* (L. Sanna), p. 52

Soldati, M., *A cena col commendatore* (L. S.), p. 54

Carrieri, R., *Brogliaccio* (C. Martini), p. 56

Zappone, D., *Le cinque fiale* (L. S.), p. 58

Angelini, C., *Frammenti del sabato* (E. Falzone), p. 58

Scarpa, P., *Guelfo Giorgetti pittore* (L. S.), p. 60

Notiziario, p. 61

L'editore e i lettori, p. 63

ANNO II – N. 2, MARZO-APRILE 1952

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Composito, R., *Benedetto Croce*, p. 1  
Spagnoletti, G., *Storia poetica di Bartolini*, p. 4  
Bartolini, L., *Poesie*, p. 12  
Petrocchi, G., *Ricordo di Bruno Barilli*, p. 16  
La Cava, M., *Mario Tobino*, p. 19  
Tobino, M., *Il viaggiatore improvvisato*, p. 23  
Sciascia, L., *Lawrence d'Arabia*, p. 32  
D'Alessandria, P., *Un fatto di cronaca*, p. 42  
Sédar Sengor, L., *Poesie*, p. 49  
Martini, C., *Nota a Senghor*, p. 53  
Sciascia, L., *Romanesca*, p. 55

## Recensioni

Mann, T., *I ruddenbrook* (La Cava, M.); Bellonzi-Frattarolo, *Gemito* (Sciascia, L.); *Nuova poesia francese*, a cura di Carlo Bo (Martini, C.); Comisso, G., *Capricci italiani* (C. M.).

ANNO III - N. 3, FEBBRAIO 1953

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

## Sommario

- Boselli, M., *Sulla poetica di Cesare Pavese*, p. 1  
Scalero, L., *Ricordando Borgese*, p. 7  
Sciascia, L., *Appunti su Tumiatì*, p. 12  
Tumiatì, C., *Il prezzemolo selvatico*, p. 18

Ulivi, F., *Pagina per Emilio Greco*, p. 22  
Greco, E., *Poesie*, p. 24  
Pasolini, P. P., *Primavera sul Po*, p. 27  
Vann'Antò (Giovanni Antonio Di Giacomo), *Fichidindia*, p. 35  
La Cava, M., *Lettere da Venezia*, (sulla Biennale di Venezia), p. 43  
Composto, R., *Villa Pantelleria*, p. 53  
Vilardo, S., *Natale; Ad Antonietta*, p. 53  
Martini, C., *Pietro Pancrazi*, p. 54  
Sciascia, L., *Falquiniana*, p. 57

#### Recensioni

Seminara, F., *Il vento nell'oliveto, La Masseria* (La Cava, M.); D'Alessandria, P., *Autunno con le ragazze* (L. S.); Praz, M., *La casa della Fama* (Martini, C.); Mestica, G., *Frate Amore* (Clemente, V.); Guicciardi, E., *Belfior* (V. C.); Serra, E., *Tristano e Isolda* (C. M.)

ANNO III – N. 4-5, MARZO-MAGGIO 1953

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

#### Sommario

Ulivi, F., «*La carta del navegar pittoresco*» di Marco Boschini<sup>3</sup>, p. 1

Purificato, D., *Magia e felicità di Antonello*<sup>4</sup>, p. 8

---

3 Si tratta di un breve saggio critico di Ferruccio Ulivi, che già si era occupato dell'argomento nel suo *Galleria di scrittori d'arte* (Sansoni, Firenze 1953), sul Boschini, di cui vengono riproposti per la prima volta alcuni passi de' *La carta del navegar pittoresco. Dialogo Tra un Senator venetian deletante e un professor de Pitura, soto nome d'Ecelenza, e de Compare. Comparti' in oto Venti. Con i quali la Naue venetiana condotta in l'alto Mar de la Pitura, come assoluta dominante de quello a confusion de chi non intende el bossolo dela calamita* ( Venezia, per li Baba, 1660) e precisamente il passo dedicato al paesista Noel Cochin (detto Monsù Cussin, 1622-1695), quello dedicato al pittore manierista Dario Varotari (Verona, 1539 – 1596) e infine il passo celeberrimo dedicato alla Pittura.

4 Si tratta di un breve e forbito elogio critico di Antonello da Messina, probabilmente maturato

Vittorini, E., *Elio Vittorini*, p. 13  
La Cava, M., *Le città del mondo*, p. 20  
Tobino, M., *Due poesie*, p. 25  
Longi, E., *Divagazioni intorno a «Civiltà sepolte»*, p. 26  
Roversi, R., *Due poesie*, p. 37  
Sciascia, L., *Scheda per Roversi*, p. 39  
Petrocchi, G., *Appunti sull'"Arcadia"*, p. 41  
Boselli, M., *Poesia di Belli*, p. 46  
Scalero, L., *Nuovi aspetti di Unamuno*, p. 54

ANNO III – N. 6, SETTEMBRE 1953

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 - Caltanissetta

Sommario

Ulivì, F., *Pagine di diario*, p. 1  
Martini, C., *Valery Larbaud e l'arte del tradurre*, p. 6  
Mallarmé, S., *Il pomeriggio di un fauno*, p. 18  
Tecchi, B., *Passeri e ebrei*, p. 24  
Caproni, G., *Brindisi sulla terrazza*, p. 26  
*Su cartolina*, p. 28  
Leonetti, F., *Il racconto di un miserabile*, p. 29  
Zappone, D., *Delirio di estate*, p. 34  
Pasolini, P. P., *Nota per Naldini*, p. 40

---

dall'autore, Domenico Purificato, in occasione della celebre mostra monografica su Antonello tenutasi a Messina nello stesso anno. Al centro del tema è posta la "magia" e la "felicità" delle opere più note del pittore messinese, qualità che, secondo l'autore (denunciando il suo punto di vista privilegiato, cioè quello dell'artista), sono da ricondurre alla sua straordinaria e sapiente perizia tecnica, particolarmente nella tecnica della pittura ad olio.



Naldini, D., *Tre poesie*, p. 43

Mc Leish, A., *Messaggio da lasciare alla terra – Ars poetica*, p. 44

La Cava, M., *Lettere da Venezia*, (sulla Biennale di Venezia), p. 47-57

#### Recensioni

*Antologia della questione meridionale* di Bruno Caizzi (La Cava, M.); Formigari, F., *Fantasia della Sicilia* (Longi, E.); Marletta, P., *Pianto d'Eva* (Frattarolo, R.); Greco, E., *Poesie* (Sciascia, L.); Romani, R., *Teologale* (Frattarolo, R.); Martini, C., *L'allegro racconto dei viventi* (Clemente, V.); Cirese, E., *I canti popolari del Molise* (L. S.)

ANNO IV – N. 1, GENNAIO 1954

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Vivaldi, C., *Lunario*, p. 1

Scotellaro, R., *Il paese*, p. 5

Sciascia, L., *Rocco Scotellaro*, p. 10

Seminara, F., *Delitto all'osteria*, p. 12

Maragall, J., *Poesie* (versione e nota di Miquel Llor), p. 18

Braun, F., *Lettere nell'aldilà* (a cura di Liliana Scalero), p. 26

Caproni, G., «*Caratteri*» di Mario La Cava, p. 33

Duse, G., *A proposito della «Storia della Resistenza»*, p. 36

Mazza, E., *Io e Martino*, p. 44

Cremona, A., *La favola di Norcia*, p. 54

France, A., *Storia contemporanea*, p. 56

## Recensioni

Di Fede, N., *La ballata tedesca* (Scalero, L.); Cocchiara, G., *Storia del folklore in Europa* (Bonavia, C.).

ANNO IV – N. 2-3, MAGGIO 1954

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Ulivi, F., *Le poetiche del dialetto*, p. 65

*Piccola antologia di poeti dialettali*, p. 74

Pasolini, P.P., *Un paragrafo sulla poesia dialettale*, p. 111

Boselli, M., *L'odierna critica sulla poesia dialettale*, p. 118

Ciarrocchi, A., *Tre poesie*, p. 126

Mazza, E., «*Tal cour di un frut*», p. 128

Boselli, M., «*Dies irae*», p. 132

La Cava, M., *Eduardo De Filippo, commediografo*, p. 139

Scalero, L., *I due volti di Napoli*, p. 145

*Rassegna*, p. 150

*Note bio-bibliografiche sui poeti presentati*, p. 157

ANNO IV – N. 4, LUGLIO 1954

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Sciascia, L., *Lettere di condannati a morte*, p. 161  
Volpini, V., *L'insegnamento di Bo*, p. 164  
Macchioni Jodi, R., *La meditazione estetica di Gargiulo*, p. 169  
Demby, W., *Il gatto morto*, p. 175  
Leonetti, F., *Lezione amara del mondo*, p. 179  
Colombi Guidotti, M., *La vergogna*, p. 181  
Conti, G. C., *Tre poesie*, p. 191  
Prisco, M., *La conserva*, p. 193  
D'Alessandria, P., *La pazzia del generale Stringer*, p. 198  
Guglielmi, G., Dai «Preludi», p. 203  
Frattarolo, R., *De Michelis a ritroso*, p. 205  
De Michelis, E., *Due poesie*, p. 208  
Zappone, D., *Incontro con Hemingway*, p. 210

## Recensioni

Getto, G., *Interpretazione del Tasso* (Santangelo, G.); Hoffmann, F. J., *Il romanzo in America* (Colombi Guidotti, M.); Filippini, F., *Ragno di sera* (La Cava, M.); Carrieri, R., *Il trovatore* (Martini, C.).

ANNO IV – N. 5-6, DICEMBRE 1954

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Editrice: Libreria Salvatore Sciascia – Caltanissetta

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Pivano, F., *America sogno in dimensione*, p. 225  
Rizzardi, A., *La poesia americana: il ritorno del Mayflower*, p. 233

Pannella, S., *E. Montale e T.S. Eliot*, p. 244  
Cambon, G., *La critica americana in Italia*, p. 257  
Scalia, G., *Dewey e la più recente cultura estetica italiana*, p. 269  
Bonfiglioli, P., *Il mito di Hollywood e la cultura cinematografica italiana*, p. 283  
Crovi, R., *Vittorini, l'America e la giovane letteratura italiana*, p. 307

Un'inchiesta tra i narratori

D'Agostino, N., *La fin de siècle francese e la poesia di Pound ed Eliot*, p. 327  
Cambon, G., *Poeti americani a metà del Novecento*, p. 340  
Gorlier, C., *Tre esperienze narrative*, p. 349  
Assunto, R., *La comunicazione estetica*, p. 360  
Rizzardi, A., *Poesia di Wallace Stevens*, p. 371

ANNO V – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1955

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Anceschi, L., *Ricordo di D'Ors*, p. 2  
Giusso, L., *Saggisti spagnoli*, p. 9  
Bodini, V., *La stilistica di Dàmaso Alonso*, p. 17  
Alonso, D., *Una generazione poetica (1920-1936)*, p. 22  
Bo, C., *L'ultimo Aleixandre*, p. 38  
Salinas, P., *I cieli sono uguali* (Trad. di V. Bodini), p. 42  
Tentori, F., *Un'antologia del surrealismo spagnolo*, p. 44  
Cernuda, L., *Variazioni sul tema Messico* (Trad. di V. Bodini), p. 64  
Tentori, F., *Otto poeti giovani spagnoli si pronunciano sulla poesia*, p. 58  
Bousono, C., *Tre poesie sulla morte* (Trad. di V. Bodini), p. 64

Celaya, G., *Primo giorno del mondo*, p. 66  
 Cremer, V., *Donna incinta* (Trad. di V. Bodini), p. 68  
 Gaos, V., *La rosa* (Trad. di F. Tentori), p. 70  
 Hierro, J., *Risposta* (Trad. di V. Bodini), p. 71  
 Morales, R., *I pazzi – I ciechi – Il bue* (Trad. di F. Tentori), p. 73  
 De Nora, E., *Autunno* (Trad. di F. Tentori), p. 77  
 De Otero, B., *Simile a voi – Finale* (Trad. di V. Bodini), p. 79  
 Valverde, J. M., *Terra di Sicilia* (Trad. di V. Bodini), p. 82  
 Bodini, V., *Due maestri della prosa spagnola*, p. 84  
 Aysta, J., *Colazione in giardino*, p. 89  
 Ferrari Lafuente E., *Panorama e problemi della pittura spagnola* (trad. di A. Minelli), p. 92

ANNO V – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1955

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Debenedetti, G., *16 ottobre 1943*, p. 107

Bodini, V., *Tre poesie*, p. 135

Bonaviri, G., *Tre poesie*, p. 138

Fiore, V., *Cinque poesie*, p. 140

Prisco, M., *La bambola*, p. 142

Addamo, S., *Scarafaggi*, p. 147

Crimi, N., *Due raccontini*, p. 151

Bevilacqua, A., *Due poesie*, p. 156

Serra, L., *Poesia*, p. 158

Vitarelli, E., *Il disertore*, p. 159

Tognelli, J., *Cinque poesie*, p. 176  
Pardo, M., *Cinque poesie*, p. 179  
La Cava, M., *Poesia di Sinisgalli*, p. 183  
Cavallaro, S., *Quattro poesie*, p. 188  
Crovi, R., *Sei poesie*, p. 190  
Scibetta, L., *Appunti*, p. 193  
Ferri Picciola, C., *Due poesie*, p. 195  
Vann'Antò (Gioavanni Antonio Di Giacomo), *U satafascu*, p. 197

ANNO V – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1955

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

*Avvertenza* (Sciascia, L.), p. 201

Bocelli, A., *Debito per Savarese*, p. 201

Savarese, N., *Riflessioni sul romanzo e sul personaggio*, p. 210

Falqui, E., *Le «operette» di Savarese*, p. 217

Natoli, G., *Mitografia di Savarese*, p. 222

Savarese, N., *Siamo un fiume lento*, p. 228

Testimonianze

Gargiulo, A.; Cecchi, E.; Bellonci, G.; Vigolo, G.; Navarria, A.; Ferrata, G.; Gatto, A.; Benco, S.; Alicata, M.; Muscetta, C.; Piccone Stella, A., p. 230

Nota bibliografica, p. 240

Lanza, F., *Saluto a Savarese*, p. 243

Vittorini, E., *Ricordo di Francesco Lanza*, p. 245

Navarria, A., *Gli anni di preparazione di Lanza e l'Almanacco per il popolo siciliano*, p. 250

Lanza, F., *Lettera ali amici*, p. 255

Bocelli, A., *Ritorno di Lanza*, p. 264

#### Testimonianze

Cecchi, E.; Soffici, A.; De Mattei, R.; Mezio, A.; Sofia, C.; Sciascia, L., p. 270

Nota bibliografica, p. 276

Cecchi, E., *Comicità e mestizia di Brancati*, p. 279

Brancati, V., *Borgese*, p. 286

Moravia, A., *Il destino di Brancati*, p. 291

Bocelli, A., *La narrativa di Brancati*, p. 295

Frosini, V., *Brancati e il teatro*, p. 302

Brancati, V., *Pagine su Verga*, p. 307

#### Testimonianze

Piovene, G.; Anceschi, L.; Alicata, M.; De Robertis, G.; Bellonci, G.; Pampaloni, G.;  
Montale, E.; Gigli, L.; Bo, C., p. 311

Nota bibliografica, p. 322

*Ritratti di Renato Guttuso e Mino Maccari*

ANNO VI – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1956

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Crovi, R., *I Gettoni*, p. 1  
Guarnieri, S., *Vecchie pagine di un diario belga*, p. 32  
Frosini, V., *Poesie*, p. 42  
Prisco, V., *Il tedesco*, p. 44  
Torrìsi, F., *Poesie*, p. 49  
Palumbo, N., *Cinque occhi di bottega*, p. 52  
Tesone, U., *Poesia*, p. 64  
Addamo, G., *Poesie*, p. 65  
Surian, B., *Poesia*, p. 67  
Bicardo, P., *Venerdì Santo*, p. 68  
Prandin, I., *Due storie*, p. 73  
La Cava, M., *Poesia di Tobino*, p. 79  
Clemente, V., *Funzione del centro di lettura*, p. 81

ANNO VI – N. 3, MAGGIO-GIUGNO 1956

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Ciusa, N., *Ortega y Gasset, Toynbee e il problema della storia*, p. 97  
Sanavio, P., *Un panorama della poesia americana*, p. 105  
Longi, E., *La Civiltà egea*, p. 119  
Signorino, A., *Poesia*, p. 132  
Foelkel, F., *Giulia*, p. 134  
Crimi, N., *Poesie*, p. 144



Bonaviri, G., *Poesie*, p. 146

Diacono, M., *Poesie*, p. 148

#### Recensioni

Fiore, T., *Il cafone all'inferno* (Pepe, G.); Zavattini, C., *Ipocrita* (1943), (Addamo, S.); Borges, J. L., *La Biblioteca di Babele* (Addamo, S.); *Ponte dell'Angeli* (Boselli, M.)

ANNO VI – N. 4, LUGLIO-AGOSTO 1956

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Berto, G., *Il «Gronchi» di Vigorelli*, p. 161

Mascaro, V., *I canti popolari della Grecia moderna*, p. 165

*Antologia minima*, p. 187

Addamo, S., *Un ricordo d'infanzia*, p. 192

Gruesom J. T., *Fame*, p. 197

La Cava, M., *Un pedagogo da consigliare*, p. 198

Vilardo, S., *Ancora il fumo dei camini*, p. 202

Marniti, B., *Tre poesie*, p. 203

Candida, R., *L'eremo della Quisquina*, p. 205

#### Rassegne e notizie

#### Narrativa

Addamo, S., *Poesia* (Fiore Torrisi, Luigi Sanna, Ornella Sobrero, Mario Boselli)

ANNO VI – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1956

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato ad Alessio Di Giovanni

Sommario

*Avvertenza*, p. 225

Di Giovanni, A., *Una pagina di fede letteraria e di vita*, p. 228

Lipparini, G., *Alessio Di Giovanni e la Prosa dialettale*, p. 230

Nediani, T., *Un ricordo*, p. 234

Sgroi, C., *La ricerca del tono popolare*, p. 236

Bertoni, G., *Un «fèlibre» siciliano*, p. 240

Mignosi, P., *Il linguaggio della poesia*, p. 246

Russo, L., *Ancora dei «Fioretti»*, p. 250

Lo Curzio, G., *Arte radicata alla terra*, p. 252

Nalli, P., *Il mio amico Alessio Di Giovanni*, p. 254

Clemente, V., *Valore e significato del verismo nella poesia di Alessio Di Giovanni*,  
p. 260

Piccitto, G., *Alessio Di Giovanni alla ricerca della prosa siciliana*, p. 272

Peritore, G. A., *Per una lettura della poesia di Alessio Di Giovanni*, p. 283

Ragusa Moleti, G., *La poesia del feudo*, p. 324

Pasolini, P. P., *Noterella su una polemica Verga-Di Giovanni*, p. 330

Santangelo, G., *Sulla genesi dell'opera di Alessio Di Giovanni*, p. 333

*Appendice bibliografica*, p. 346

ANNO VII – N. 1, GENNAIO-FEBBRAIO 1957

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Castellani, L., *Viaggio a settembre*, p. 1

Crovi, R., *La casa dell'infanzia*, p. 37

Alonso, E., *Poesie*, p. 40

Sanavio, P., *Nota per E. Alonso*, p. 52

Alcàntara, M., *La poesia di Eduardo Alonso*, p. 54

Diego, G., *Eduardo Alonso e la sua ombra*, p. 58

Sciascia, L., *Quattro poeti religiosi spagnoli*, p. 61

ANNO VII – N. 2-3, MARZO-GIUGNO 1957

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Vicari, G. B., *La «grammatica» spirituale di Mario Tobino*, p. 73

Sanavio, P., *George Washington Cable*, p. 90

Lombardi, O., *«Città creatura viva»*, p. 107

Marniti, B., *Poesie*, p. 109

Prisco, M., *Fuochi a mare*, p. 117

Mastruzzo, C., *Taccuino d'India*, p. 139

Janni, F., *Tonino*, p. 149

Addamo, S., *Rassegna della narrativa*, p. 163

## Recensioni

Brandon-Albini, M., *Calabre* (La Cava, M.)

ANNO VII – N. 4-5, LUGLIO-OTTOBRE 1957

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Bellonzi, F., *Introduzione*, p. 181

Castelfranco, G., *Introduzione all'arte del nostro tempo*, p. 185

Carli, E., *Amedeo Modigliani*, p. 230

Bacchetti, G., *Poesia continua di Scipione*, p. 233

Francia, E., *Lorenzo Viani*, p. 238

Recupero, J., *Gino Rossi*, p. 243

ANNO VII – N. 6, NOVEMBRE-DICEMBRE 1957

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Paoluzzi, V., *La narrativa della Resistenza*, p. 249

– *Bibliografia*, p. 274

Mattaliano, V., *Versi apocrifi*, p. 277

Campanile, A., *Poesie*, p. 282  
Zagarrio, G., *Poesie*, p. 284  
Migliorisi, U., *Poesie*, p. 287  
Pardo, M., *Poesie*, p. 289  
Cremona, A., *Poesie*, p. 295  
Bevilacqua, A., *Poesie*, p. 297  
Addamo, S., *Un clarino per Rico*, 301  
Prandin, I., *Tanti giorni di tristezza*, p. 306

Recensione: *La narrativa meridionale*, a cura di Leone Piccioni (V. Frosini), pp. 311-312

ANNO VIII – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1958

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Volpini, V., *Esempio di libertà*, p. 1  
Bernanos, G., *Lettere*, p. 6  
Béguin, A., *Bernanos non appartiene a nessuno*, p. 34  
Bo, C., *Bernanos*, p. 51  
Casnati, F., *Tracciati alla scoperta di Bernanos*, p. 62  
Piovene, G., *Inizio d'un dialogo*, p. 71  
Camillucci, M., *Bernanos, il cristiano*, p. 79  
Mazzolari, P., *Bernanos il parrocchiano*, p. 86  
Luzi, M., *La tragedia del Carmelo*, p. 95  
Flik, M. P., *La morte in Bernanos*, p. 99  
Cristini, G., *Confronto con l'Assoluto*, p. 105

Weil, S., *Lettera a Bernanos*, p. 115

Nota biografica, p. 121

Nota bibliografica, p. 123

ANNO VIII – N. 3, MAGGIO-GIUGNO 1958

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Longi, E., *Sulla originalità di Plauto*, p. 125

Tamburini, V., *Isba*, p. 138

Pardo, M., *Note su una mostra di Emilio Greco*, p. 160

Assunto, R., *Introduzione all'estetica di Whitehead*, p. 166

Addamo, S., *Rassegna*, p. 174

ANNO VIII – N. 4, LUGLIO-AGOSTO 1958

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Guarneri, S., *Cronache feltrine*, p. 189

Mascaro, V., *Costantino Kavafis*, p. 204

Foelkel, F., *L'avventura*, p. 212

Tejera, N., *Alba del fanciullo idropico*, p. 223

Marniti, B., *Prime vacanze*, p. 225

Salvago Raggi, C., *I «mascheri»*, p. 229

Palumbo, N., *L'epigrafe*, p. 241

ANNO VIII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1958

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

*La poesia americana contemporanea*, a cura di Alfredo Rizzardi

## Sommario

Crane, H., *La poesia moderna*, p. 253

Auden, W. H., *Cattivo tempo*, p. 257

- *Herman Melville*, p. 259

Blackmur, R. P., *L'altro mondo*, p. 262

- *Un fanciullo*, p. 262

- *Il terrore*, p. 263

Coleman, E., *Atlantico*, p. 264

Cummings, E. E., *Poi che prima viene il sentire*, p. 266

- *Morire è bello ma la Morte*, p. 267

- *Canto Olaf grosso e allegro*, p. 268

Fiedler, L., *Mi sforzo di guardare lo scenario*, p. 270

- *Figli del Dio*, p. 270

Fitzgerald, R., *Direttiva*, p. 272

- *Colorado*, p. 272

Frost, R., *Terra di vita*, p. 275

- *Dune di sabbia*, p. 276

- *Fuoco e ghiaccio*, p. 276
- Mayo, E. L., *I Londinesi*, p. 278
- *La talpa e la meridiana*, p. 279
- *Una foglia*, p. 280

ANNO IX – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1959

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

- Piaggia, G., *Illustrazione di Milazzo*, p. 1
- Amoruso, V., *Ritorno di Bilenchi*, p. 9
- Guillén, J., *Due poesie*, p. 20
- Bevilacqua, A., *Per il ritorno di un amico*, p. 22
- Jacono, C., *Poesie*, p. 23
- Tognelli, J., *Il mondo per te*, p. 29
- Campanile, A., *Poesie*, p. 37
- Grillandi, M., *Poesie*, p. 40
- Castellani, L., *Ragazze al fiume*, p. 42
- Murciano, A., *Due poesie*, p. 47
- Prandin, I., *Case bianche, fichidindia*, p. 49
- Frattarolo, R., *La canzone del guarracino*, p. 53
- Mattaliano, V., *Alfonso*, p. 58
- Lavagetto, M., *Due fiumi*, p. 62
- Candida, R., *La monaca di Monte Rossello*, p. 64
- Anconetani, N., *Appuntamento con Mario Puccini*, p. 68
- Sciascia, L., *Appunti su «Il Gattopardo»*, p. 71
- Sommariva, G., *Vitalità del teatro classico*, p. 80



Rassegne

*Narrativa* (Addamo, S.); *Poesia* (Uccello, A.); *Teatro* (Mango, A.)

ANNO IX – N. 3, MAGGIO-GIUGNO 1959

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Vann'Antò (Giovanni Antonio Di Giacomo), *Canti del Val di Noto*, p. 113

Rizzardi, A., *Monte Rosso*, p. 124

Guarnieri, S., *Visita al preventorio*, p. 128

Addamo, G., *Poesie*, p. 132

Vilardo, S., *Poesie*, p. 134

Salvago Raggi, C., *La casa scivola*, p. 136

Lavagetto, M., *Per la partenza del fratello*, p. 146

Fuccio, G., *Poesie*, p. 148

Molino, C., *Poesie*, p. 150

Surian, B., *Poesie*, p. 152

Malerba, F., *Tre spari nella notte*, p. 154

Sanvitale, F., *L'aquilone*, p. 159

Sciascia, L., *Un paese in Calabria*, p. 168

ANNO IX – N. 4-5, LUGLIO-OTTOBRE 1959

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo a cura di Jole Tognelli

#### Sommario

- J. T. (Jole Tognelli), *Premessa*, p. 177  
Bucchi, V., *Il mestiere di compositore*, p. 179  
Gavazzeni, G., *I direttori d'orchestra non si confessano*, p. 192  
Menotti, G. C., *Dialogo interrotto fra compositore e pubblico*, p. 196  
Rossellini, R., *Valori della scenografia nell'opera lirica moderna*, p. 199  
Tognelli, J., *Sui libretti d'opera*, p. 202  
Pandolfi, V., *Convenzionalità dell'opera*, p. 208  
Missiroli, B., *Esperienze del «Teatro delle Novità»*, p. 211  
Guadagnino, L., *Cultura musicale in Italia*, p. 219  
Milloss, A. M., *Per una definizione del balletto*, p. 224  
Carandente, G., *Il balletto come fatto visuale*, p. 231  
Verdone, M., *Musica per film*, p. 237  
Berio, L., *Tre domande a Berio sulla musica elettronica*, p. 245  
Cerri, L., *Jazz, musica universale*, p. 251

ANNO IX – N. 6, NOVEMBRE-DICEMBRE 1959

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

- Sciascia, L., *Quasimodo premio Nobel*, p. 257  
Mascaro, V., *Costis Palamas*, p. 260

Agnesini, R., *Poesie*, p. 266

Listri, P. F., *Incontro con Alfonso Gatto*, p. 269

Nogara, G., *Il vento sulla collina*, p. 272

Petyx, A., *Vita di miniera*, p. 282

Anderssoon, G., *Leggende del nord e del sud nell'opera narrativa di S. Lagerlöf*, p. 295

Falzone, E., *Poesie*, p. 307

Saitta, A., *Poesie*, p. 310

Palumbo, N., *La pietra al posto del cuore*, p. 314

Rassegna

Teatro (Mango., A.)

ANNO X – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1960

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Aldo Marcovecchio, Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Marcovecchio, A., *Ragione del fascicolo*, p. 1

Saba, U., *Un sogno – A cena con Leopardi*, p. 3

Saba, L., *Saba, mio padre*, p. 10

Saggi

Bocelli, A., *Linea della poesia di Saba*, p. 13

Maier, B., *Appunti sul noviziato artistico di Umberto Saba (Dalle lettere del poeta ad Amedeo Tedeschi)*, p. 26

Marcovecchio, A., *Saba nella «Grande guerra»*, p. 52  
Tognelli, J., *Colori e cose nella poesia di Saba*, p. 96

#### Testimonianze critiche e biografie

##### – in vita

Benco, S., *Chiaroscuro di Umberto Saba*, p. 102  
Montale, E., *Ragioni di Umberto Saba*, p. 109  
Debenedetti, G., *Saba e il grembo della poesia*, p. 114  
Scotellaro, R., *Il messaggio di Saba*, p. 122

##### – in morte

Levi, C., *Un padre, un figlio*, p. 124  
Ungaretti, G., *Da poeta a poeta*, p. 128  
Palazzeschi, A., *Tre italiani e Parigi*, p. 132  
Stuparich, G., *Solitudine di Saba*, p. 138  
Gambini Quarantotti, P. A., *Arte e vita di Saba*, p. 142  
Bo, C., *Un poeta*, p. 159  
Spainì, A., *Umberto Saba e «La Voce»*, p. 163  
Camilucci, M., *Pensieri per Saba*, p. 167  
Spinella, M., *Umberto Saba e la Resistenza*, p. 172

#### Antologia

Pancrazi, P. (*Una poesia classica*); Solmi, S. (*Assoluto di Saba*); De Micheli, A. (*L'essenziale verità*); Piovene, G. (*Saba e la psicanalisi*); Angioletti, G. B., (*Saba prosatore*), Morante, E. (*L'avventuroso poema*).

Nota bibliografica su Umberto Saba, a cura di Lionello Zorn

Due disegni di Carlo Levi, un disegno di Nino Perizi.

ANNO X – N. 3, MAGGIO-GIUGNO 1960

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Aldo Marcovecchio, Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Alvaro, C., *Due poesie disperse: Consiglie, La Stirpe* (con nota), p. 189

Rèbora, C., *Due prose rare: Il territoriale consigliato, Arche di Noè sul sangue* (con nota di A. M.), p. 192

Vigolo, G., *Dieci poesie: Vorrei apprendere, Il manto della terra, Se tutto ha un'anima..., L'occhio, Il senso della morte..., Il crocevia, La sera, Milano, Il saggio, Ghiaccio e fuoco*, p. 197

Marcovecchio, A., *Un viaggiatore del Novecento: Carlo Levi*, p. 203

Manzini, G., *Maestro d'addii* (racconto), p. 212

Petrucciani, M., *Poesia di Fortini*, p. 219

Marniti, B., *Cinque poesie: L'agiato pioppo, L'urna, L'ultima corda, Il fantasma, La lunga onda*, p. 227

Cassieri, G., *Fiori a un Ignoto* (racconto), p. 229

Jòzsef, A., *Quattordici poesie: Amara invocazione di una decisione, Giovani vite in cammino, Non ne posso più, Ungheresi, Bella serata d'estate, Quando l'amore mio..., Senza bussare, Io ti porto la mia terra, Parigi, Sei così sciocchina, Autoritratto, Tristezza, Acqua insaponata, Resoconto, Umida, triste...* (traduzione e nota di Umberto Albini), p. 244

*Il premio di «Luigi Monaco»*, p. 256

## Recensioni

Lugli (Colesanti, M.); Bosco (Giachery, E.); Pavese, Di Falco (Lombardi, O.);

Filippini, Lilli, Frisch, Blixen (Bevilacqua, A.).

ANNO X – N. 4, LUGLIO-AGOSTO 1960

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Aldo Marcovecchio, Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

### Sommario

De Michelis, E., *La critica sul D'Annunzio negli ultimi vent'anni*, p. 273

Bevilacqua, A., *Otto poesie: Una sera di settembre, La siepe d'alloro, Idillio, Versi per un amico perduto, Per il ritorno di un amico, Quasi un'estate, Io cerco un misero ventre, Anni in Emilia*, p. 297

D'Alessandria, P., *Sera nell'orto* (racconto), p. 303

Spaziani, M. L., *Cinque poesie: Due candele rosse, La scala, Canzonetta, Il fuoco dipinto, Fine dell'Incubo*, p. 311

Cremona, A., *Pianto lieve* (versi), p. 314

Bocelli, A., *L'ultimo Tecchi*, p. 316

Tognelli, J., *da Wilhelm Waiblinger: Sant'Onofrio, Elegia* (traduzione e nota), p. 322

Pignatelli, L., *Taccuino scozzese*, p. 327

*Canti popolari d'amore siciliani, raccolti e trascritti da Salvatore Aronica* (con nota), p. 334

Pucci, V., *Due favolette siciliane: Ossequi, Curaggiu* (versi), p. 341

### Recensioni

Flora, Bacchetti, Frattarolo (Petrucciani, M.); Macchia (Colesanti, M.); Chiarini (Mangano, A.), p. 343

ANNO X – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1960

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Aldo Marcovecchio, Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Savinio, A., *Orfeo*, p. 353

Giachery, E., *Baldini e dintorni*, p. 357

Noferi Curioni, A., *La pioggia sulla collina* (racconto), p. 382

Bonifazi, N., *Campana Papini Soffici* (intorno ad una lettera di Dino Campana), p. 391

Jaccottet, Ph., *L'hiver, L'inattendu, Prière à l'ombre qui abite dans l'ombre* (versi), p. 401

Trollet, G., *Six poèmes: Saison, Le seul aveu, L'heure, L'au-dela, L'eau nue, Espace-temps*, p. 403

Roud, G., *Bain d'un faucheur* (versi), p. 406

Marianni, A., *da Dylan Thomas: Colle delle felci; Il colloquio della preghiera; Ventiquattro anni*, p. 408

Arnone, C., *Il paese del mio amico* (racconto), p. 412

Uccello, A., *La battaglia di Milazzo del 1860*, p. 416

Tognelli, J., *Le mestiche dell'Armenini*, p. 426

Gentili, B., *da Pindaro: Il sogno di Bellerofonte, Sogno di un'ombra l'uomo, Verità principio di virtù, Speranza nutrice di vecchiezza, L'oro, Il destino, Il giusto momento, Sopravvivenza dopo la morte, La Preghiera di Pelope, Etna nervosa colonna celeste, L'arte del poeta* (versi), p. 432

Guidacci, M., *La mia valle* (versi), p. 438

Colesanti, M., *Roma e i poeti*, p. 439

Amoroso, G., *Lineamenti della poesia di Lucio Piccolo*, p. 443

La Cava, M., *Dal diario del 1959, I pensieri e le ore*, p. 453.

ANNO XI – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1961

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Ronsisvalle, V., *Una signora a tre gambe*, p. 1

Carpentier, A., *Da «El acoso»*, p. 33

Morales, R., *Tredici poesie: da «Cancion sobre el asfalto»: Ode al mar cantabrico, Sonetto triste per la mia ultima giacca, Il vino, Piccola canzone d'amore alle mie scarpe, Il cemento, Sempre, Pioggia, Consummatum est, Destino, Dolore dell'uomo, Pioppo, Giardino, Suburbio*, p. 47

Sciascia, L., *L'involontario soggiorno sulla terra di Luigi Pirandello*, p. 57

ANNO XI – N. 3, MAGGIO-GIUGNO 1961

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Colesanti, M., *«Lucien Leuwen» o della nostalgia*, p. 89

Sanavio, P., *Si dentro de nadie muero*, p. 108

– *L'esule*, p. 115



De Andrade Drummond, C., *Dodici poesie: Cimiteri, - Gabriel Soares, Campo-Maior, Domestico, Tascabile, Errabondo, Privilegio del mare, Tristezza dell'Impero, Poesia della necessità, Mi voglio sposare, Aneddoto bulgaro, Quadriglia, Nel mezzo del cammino* (Trad. di A. A. Chiocchio), p. 119

Trompeo, P. P., *Bérulle*, p. 124

#### Recensioni

Gabrielli, F., *Saggi Orientali* (Rizzitano, U.); Acton, H., *I borboni di Napoli* (Cione, E.); Comes, S., *Responsabilità della cultura* (Ulivi, F.); Mazzolari, P., *Viaggio in Sicilia* (Russo, A.), p. 141

ANNO XI – N. 4, LUGLIO-AGOSTO 1961

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Lagorio, G., *L'epistolario di Serra*, p. 153

Mucci, R. (da S. Mallarmé), *Piacere Sacro*, p. 162

Longi, E., *Un poeta simbolista: Giuseppe De Matteis*, p. 169

Bogliolo, T., *Valori e limiti della presenza di Boine*, p. 176

Manrique, J., *Poesie* (a cura di A. Giacomini), p. 188

Savarese, N., da «Ricordi di strada»: *Dialogo di due spiriti in un giorno di festa; Discorso alla mia città*, p. 206

ANNO XI – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1961

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato al tema: *Letteratura e arte figurativa nella Jugoslavia del dopoguerra*, a cura di Ciril Zlobec

## Sommario

Zlobec, C., *Avvertenza*, p. 217

Krznisnik, Z., *Cenni sull'arte jugoslava*, p. 221

Andric, I., *Il cortile maledetto*, p. 226

Krleža, M., *Dall' «Areteo»*, p. 237

Vuco, A., *Dal romanzo «Benemerenze»*, p. 241

Matic, D., *L'uomo non è soltanto*, p. 247

Cesarić, D., *Canto del poeta morto*, p. 250

Dedinac, M., *Notte più lunga dei sogni*, p. 252

Kaleb, V., *Lumache*, p. 255

Tadijanović, D., *L'anello*, p. 259

– *A mia madre*, p. 260

Vucetić, S., *La bambola*, p. 261

Davico, O., *Vi parlo di Baks*, p. 263

– *Terra*, p. 271

– *Soggetto del giorno*, p. 272

– *Abbraccio*, p. 272

Kosmac, C., *Il cavallo bianco*, p. 273

Udović, J., *Proteo*, p. 278

– *Questo terso giorno*, p. 279

Potrc, I., *Dal romanzo «Terre e donne»*, p. 280

Bor, M., *Il viandante dell'era atomica*, p. 289

– *Il secolo atomico*, p. 291

Marinković, R., *L'angelo*, p. 292

- Vipotnik, C., *Dai giorni duri*, p. 307
- *Notte in campo di concentramento*, p. 308
- Lalic, M., *Bosco prigioniero*, p. 310
- Franicevic, J., *Quando muore un uomo*, p. 316
- *Ognuno ha un suo volume piagato*, p. 316
- Kastellan, J., *Lamento di una pietra*, p. 318
- *Sogno di pietra*, p. 319
  - *Incontri*, p. 319
- Snadger, D., *Gli amanti agli occhi dei piccoli*, p. 320
- *Mi vanto al torrente nero*, p. 320
- Janevski, S., *Silenzio*, p. 322
- Cosic, D., *La paura*, p. 323
- Koneski, B., *Segala*, p. 334
- Parun, V., *Le ragazze nel mausoleo*, p. 336
- *Madre dell'uomo*, p. 337
- Popa, V., *Giuochi*, p. 338
- Isakovic, A., *Felci e fuoco*, p. 341
- Sopov, A., *Dobbiamo farci più buoni*, p. 352
- *Inseguo la mia voce*, p. 353
- Levec, P., *Desiderio di marzo*, p. 354
- Popovic, P., *Concetto di movimento*, p. 355
- *Concetto di sfondamento*, p. 356
- Novak, S., *Bisogna morire con logica*, p. 357
- Minatti, I., *Noi due*, p. 363
- *Spira la primavera in giovani betulle*, p. 364

ANNO XII – N. 1, GENNAIO-FEBBRAIO 1962

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettore: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Rizzardi, A., *da Allen Ginsberg: Canzone* (traduzione e nota), p. 1

Morilia, R., *da Kennet Slessor: Cinque campane* (traduzione e nota), p. 5

Sanavio, P., *Il risveglio di Ronzinante*: F. Dobles: *Il soldato Juan*; A. Aviles: *Umido sole*; E. Cadernal: *Con Walker in Nicaragua*; J. Pasos: *Elegia del Pesce*; G. Vallarcel: *A Cesar Vallejo* (traduzione e nota), p. 9

Rossi, M., *da Harry Levin: James Joyce* (traduzione), p. 20

Camillucci, M., *da Vasile Voiculescu: Ecce Homo, Archimede, L'Anima, Sotto il fogliame del tempo, La leggenda del poeta Arione, Giorno d'ottobre* (traduzione e nota), p. 24

Frattarolo, R., *Del Carducci*, p. 30

Gurovich Cascino, T., *Quattro poesie: Le forbici per Tamì, Istantanee di periferia, Così umile canto, Il grillo*, p. 34

Dommarco, A., *Neve a Roma*, p. 38

Barroero, R., *Tre poesie: Vicolo; Poesie, Bari, d'alberi; Paese, la Puglia, di pietra*, p. 43

Tognelli, J., *Nessuno ci segue* (racconto), p. 45

Mariani, M., *Quattro poesie: Cala Gonone, Fiesolana, La mano nera, Sera sul molo*, p. 52

Fusco, L., *da «Cronache semiserie», Cronaca XXII*, p. 55

ANNO XII – N. 2, MARZO-APRILE 1962

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Lucchese, R., *Due poesie: Appena in vista del fiume, Al sole del Tevere*, p. 65
- Lucchese, R., *da Thomas Merton: Canzone, Aprile, Il rimpianto*, p. 69
- Uliivi, F., *Aspetti del romanzo manzoniano: Il capitolo quinto*, p. 74
- Cadieu, M., *Quattro poesie: A ce point de délire, Été, Le ciel réverbéré, en tournantes clartés, On m'avoit arrachée à la soif*, p. 89
- Digot, J., *Tre poesie: Sur tous les ruotes, Seul du Monde, Dialogue*, p. 93
- Sernet, C., *A la troisième personne, Tre poesie: Couer de nuit, Discoure aux rochers, Epreuve de force*, p. 95
- Svevo, I., *Un inedito: Lettera a Livia*, p. 103
- Mazza, E., *da Catullo, VIII, XXVII, XXX, L, CI*, p. 107
- Pittoni, A., *Bambine (racconto)*, p. 111
- Accrocca, E. F., *Quattro sonetti dai «Sonetti del carattere»: La verità, Eclisse, Borgate, Ladro*, p. 116
- Tedesco, N., *Tre poesie: Tre movimenti di un impossibile amore, Non hanno respiro gli ulivi, Nella stanza quieta e desolata*, p. 119
- Colesanti, M., *Omaggio di Parigi a Stendhal nel 120° anniversario della morte*, p. 124

ANNO XII – N. 3, MAGGIO-GIUGNO 1962

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

- Curci, L., *Per la madre morta (poesia)*, p. 129
- Scalero, L., *Lettere inedite ad Adriano Tilgher (nel 21° anniversario della morte) di*

*Papini, Panzini e Pirandello*, p. 134

Jannattoni, L., *dalla «Rome ridicule» di Saint-Amant* (con nota), p. 147

Colucci, H., *da Arnold Wesker Introduzione e Interludio della commedia «La cucina»* (con nota), p. 162

Jannuzzi, L., *La storiografia letteraria del Tenca*, p. 175

#### Recensioni

Peritore (Amici, G.); Javarone, Scalero, Trompeo (Marianni, M.); Pizzorusso (Colesanti, M.); Sanavio (Giudici, E.), p. 181

ANNO XII – N. 4, LUGLIO-AGOSTO 1962

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Leopardi, G., *L'uccello*, p. 193

Rizzardi, A., *Una favola di Saba e di Leopardi*, p. 199

Sinisgalli, L., *Due poesie inedite*, p. 203

Mariani, M., *Il primo Sinisgalli*, p. 204

Seccareccia, A., *Quattro poesie: Ottobre, Sono stato anche felice, Paesi controluce, Ester ebrea di Rodi*, p. 236

Mengacci, E., *Diario*, p. 239

Cicinnati, E., *Quattro poesie: Purché mi sia permesso, Un cerchio di sedie, Donne del Sud, La triste eredità*, p. 242

Martino, P., *Tre poesie: Altri alberi crescono, Cerchiamo d'intenderci, XXV da «Pane quotidiano»*, p. 245

## Recensioni

Mario La Cava, Maria Teresa Carpinteri, Emilio Cecchi, Ignazio Silone (Mariani, M.); Giovanni Macchia, Luigi De Nardis (Colesanti, M.), p. 247

ANNO XII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1962

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Manzini, G., *L'arte di far regali*, p. 257

Marianni, A., *da Emily Dickinson: Dieci poesie*, p. 262

Cassieri, G., *Il critico televisivo* (racconto), p. 267

Petrucciani, M., *Ravafis*, p. 272

Malfaiera, A., *Mi tiene la città come un oggetto* (poesia), p. 280

Picchi, M., *Attesa* (poesia), p. 283

Rivier, A., *La stele spezzata* (poesia), p. 291

Addamo, S., *Un cappello da rivista* (racconto), p. 293

Oddo, N., *da La fatica contenta: Dieci poesie*, p. 298

Marniti, B., *da Pierre Gascar: Marmo* (racconto), p. 303

## Recensioni

Alberto Consiglio, Umberto Guido (Sciascia, L.); Alfonso Gatto, Nino Savarese, Saul Bellow, Marino Moretti, Giorgio Bàrberi Squarotti, Tamì Cascino Gurovich (Mariani, M.); Diego Valeri (Grillandi, M.), p. 321

ANNO XIII – N. 1, GENNAIO- FEBBRAIO 1963

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Vigolo, G., *Undici poesie*, p. 1

Sciascia, L., *Arrivano i nostri*, p. 8

Rigo, B., «*La gloire des Rois*» di Saint-John Perse, p. 16

Tognelli, J., *Corteo di don Giovanni avviati all'inferno* (poesie), p. 28

Grillandi, M., *Vincenzo Cardarelli*, p. 39

#### Recensioni

Ercole Patti, Marco Forti, Cesare Pavese, Ernest Jpones (Mariani, M.), p. 56

ANNO XIII – N. 2, MARZO-APRILE 1963

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Macchia, G., *Note su «Andromaque» e «Britannicus»*, p. 65

Monteleone, G., *Frammenti di Alcmene: I canti degli uccelli, Parole e musica, Dolcezza d'amore, La notte, L'alcione*, p. 76

Rizzardi, A., *L'eredità della guerra nel romanzo di James Jones*, p. 89

Simond, D., *Quattro poesie: L'étranger, Pour Toi, Défaite, Rumeurs* (traduzione di



Enzo Pisciotta), p. 96

Ramuz, C. F., *Il ritorno del morto* (racconto), traduzione di J. T., p. 100

Zagarrio, G., *Tre poesie: È forse nostra colpa, Il giorno dei poeti, Le due ortogonali*, p. 108

Dommarco, A., *Tre poesie: Orfeo, Euridice: ritorno dall'Erebo, In memoriam Dylan Thomas, I due guerrieri neri*, p. 112

Pento, B., *Provincia barocca di Bodini*, p. 115

#### Recensioni

Salvatore Comes (Padellaro, N.); Bonaventura Tecchi (Traverso, L.); Renzo Frattarolo, Gaio Valerio Catullo (Tognelli, J.); Arnaldo Frateili, Giancarlo Vigorelli, Adriana Noferi Curioni, Alessandro Manzoni, Ugo Foscolo (Mariani, M.), p. 121

ANNO XIII – N. 3-4-5, MAGGIO-OTTOBRE 1963

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Lucchese, R., *Barilli, come ci manchi* (poesia), p. 137

Ligi, A. M., *Introduzione a Barilli*, p. 139

Barilli, B., *Bottesini – Africa nera*, p. 150

– *Inediti: Impressioni della corrida – Dopoguerra*, p. 154

*Barilliana*: a cura di Tognelli, J., *Premessa a Puccini – La storia di sempre – Ripresa di «Iris» - Pelléas compromesso o quasi*, p. 157

– *Asterischi*, p. 166

– *Due critiche* (M. Incagliati e r. m. r.), p. 168

## Saggi

Alicata, M., *Ritorno a Barilli*, p. 172

Baldini, G., *Barilli e la critica verdiana*, p. 177

Bocelli, A., «*Capricci*» di Barilli, p. 184

D'Amico, F., *Barilli, o la caducità del miracolo*, p. 190

Ungaretti, G., *Ricordo di Barilli*, p. 207

## Retrospective

Cecchi, E., *Prefazione a «Delirama»*, p. 210

Falqui, E., *Prefazione ai «Ricordi londinesi»*, p. 215

## Testimonianze

Frank, N., *Ricordo di Bruno Barilli a Parigi*, p. 218

Rudge, O., *Le settimane musicali di Siena*, p. 221

## Carteggio

Cardarelli, V., *Migliavacca e Re Tarquinio*, p. 224

Ungaretti, G., *L'America di Poe*, p. 227

Spainì, A., *Visita alla signora Barilli*, p. 229

Barilli, M., *Lettera al padre*, p. 230

Menotti, G., *La morte di Milena*, p. 232

Marilli, D., *Per questo abbiamo vissuto*, p. 234

Barilli, B., *Commiato*, p. 235

## Antologia

Baldini, A., *Azzardi barbarici*; Bacchelli, R., *Coerenza istintiva*; Savinio, A., *Parole bionde e umorismo*; Sanchez Masas, R., *Lodare è ricordare*; Montale, E., *Autobiografia dell'intelligenza*; De Robertis, G., *Esame esterno ed interno*; Gargiulo, A., *Un impressionista*; Bocelli, A., *Momenti classici*; Alicata, M., *Accesa e tragica malinconia*; Gatto, A., *Figure nel giudizio*; Emanuelli, E., *Leggerezza fatale*; Ligi, A. M., *Ripiegamento in se stesso*; Petroni, G., *É un lirico*; Cecchi, E., *Dal barocco alla danza macabra*; Bo, C., *Partecipazione piena*; Borlenghi, A., *Esperienza romantica*;

Falqui, E., *Letteratura o vita?*; Spagnoletti, G., *Poeta della rovina*; Squarcia, F., *La formazione*; Rossellini, R., *Il critico musicale*; Massera, C., *Le sue creature*; Belli, C., *Critico artista*; Ciarletta, N., *Intelligenza acrobatica*; Zafred, M., *Vita lontana dalle transazioni*, p. 237

#### Cronaca barilliana

Cardarelli, V., Barilli e la Ronda; Vergani, O., A villa Strohl-Fern; Pellizzi, C., Barilli a Londra; Mezio, A., L'avventura di Barilli; Pieraccini Cecchi, L., Senza cuore; Alicata, M., L'aspirazione verdiana; Barilli, A., La famiglia; Mann, I., La morte, p. 264

Bibliografia, p. 275

ANNO XIII – N. 6, NOVEMBRE-DICEMBRE 1963

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Tedesco, N., *«L'imperio» tra il primo e il secondo sperimentalismo derobertiano*, p. 277

Milacic, C., *da Dragutin Tdijanovic – Quattro poesie: Un uomo a Parigi, Davanti alle finestre chiuse, Place Dauphine, Jardin du Luxembourg*, p. 294

Pontani, F. M., *Una prosa di Severis: «Il nostro amico marinaio»*, p. 298

Accrocca, E. F., *Quattro poesie: Urbino di notte, Nebbia sul Brenta, Capo Colonna, Sera a Utrecht*, p. 301

Bevilacqua, A., *«Le due città»*, p. 305

Mandarà, E., *Cinque poesie: Non fosse il vento, Era dei tuoi capelli, Il mandorlo, Dal folto, Un giorno nel tuo giorno*, p. 323

Giorgi Alberti, G., *Cinque poesie: Amore, Notte, Ali di Pietra, Stagione, Ritratto di donna*, p. 326

Pacifici, P., *Quattro poesie: Quando io leggo, Città come cimiteri, Ad un incontro, Un appuntamento*, p. 329

#### Recensioni

Maria Teresa Cristofano (Prisco, M.); Rosario Assunto (Sobrero, O.); Gianandrea Gavazzeni (Tognelli, J.); Sergio Pacifici (Petruciani, M.); Gaspare Da Fiore (G. G.), p. 331

ANNO XIV – N. 1, GENNAIO-FEBBRAIO 1964

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Lucchese, R., *Guglielmo Ianni*, p. 1

Ianni, G., *dalle «Note»*, p. 5

Rosselli, A., *Cantilena* (Poesia), p. 21

Marcovecchio, A., *D'Annunzio, Claudio di Francia e il Santo troppo bello*, p. 24

Marniti, B., *Tre poesie: La giovane zingara, Il prato, Presenza, Assenza*, p. 50

Tentori, F., *In un vecchio cassetto*, p. 51

Marchese Consiglio, A. M., *Cinque poesie*, p. 59

#### Recensioni

Renata Usiglio – Leonardo Sciascia (Tognelli, J.), p. 63

ANNO XIV – N. 2-3, MARZO-GIUGNO 1964

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Seferis, G., *Vita d'un uomo* (Traduzione e note di Filippo Maria Pontani), p. 65

Petrucciani, M., *Seferis*, p. 73

Melik, R., *Quattro poesie: Amers, Marées, Sables, Saisons, Souterraines*, p. 85

Cadelo, R., *Un incontro* (racconto), p. 90

Mucci, R., *da Stéphane Mallarmé: su Voltaire, su Poe, su Tolstoj, inchiesta su Verlaine, su Verlaine, su Marceline Desborde-Valmore, su Maupassant, sul teatro, sul libro illustrato, sulla grafologia, sul vestito femminile da bicicletta, sul cilindro, sui gatti, sulla primavera, sull'ideale a vent'anni*, p. 102

Landi, M., *Tre poesie: Modulo per intrusione, Paese, Corsivo*, p. 110

Vagni, F., *Tre poesie: Ombre mobili, Crepuscolo, Deserto murato*, p. 112

Frattarolo, R., *Poesia '63*, p. 116

Rivier, A., *Una poesia*, p. 124

Imperati, G., *Nella tradizione dei viaggiatori inglesi del '700 Gibbon e l'Italia*, p. 125

Giusti, P., *Tre poesie: Voglio ricordarmi, Quasi un tradimento, Al porto*, p. 138

#### Recensioni

Ferruccio Ulivi, A. Borlenghi (Bertacchini, R.); Giorgio Vigolo, Aurelio Rigoli (Tognelli, J.); Gianni Carlo Artoni (Grillandi, M.), p. 141

ANNO XIV – N. 4-5, LUGLIO-OTTOBRE 1964

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Vitti, M., *Kasdaghlis e il gioco della violenza*, p. 157

Corso, G., *Tornando sul luogo di nascita, Poeti sull'autostrada mentre attendono un passaggio in auto-stop, Dialogo fra due fabbricanti di bambole* (traduzione di Ariodante Marianni), p. 167

Ferlinghetti, L., da «*Pictures of the Gone World*»: *Poesia n. 23*; da «*A Coney Island of the Mind*»: *Poesia n. 1 e Poesia n. 11* (traduzione di Ariodante Marianni), p. 170

Mariano, G., da «*La regola del gioco*», p. 175

Reale, U., *Cinque poesie: Oggi la vita, Quasi primavera, Treno delle Calabrie, Un giorno, Fantasia*, p. 194

Levi, E., da «*Paradiso*», p. 196

Hordinsky, J., *Metafisica, Istoriosofia, Notturmo in fa diesis maggiore di Chopin, Tre strofe di addio a Parigi, La mia biografia* (traduzione di Jole Tognelli), p. 201

Amoroso, G., *Ricomparsa dei Villatauri*, p. 205

Zàccaro, G., *Musica popolare italiana: premesse e precisazioni*, p. 214

Cadieu, M., «*Longtemps après que les poètes ont disparu...*» ou la *Chanson en France*, p. 223

Usiglio, R., *1963-64 Stagione in galleria*, (sulla Galleria 32 di Milano), p. 233

Monteverdi, M., *Le poche cose da salvare alla XXXII Biennale di Venezia*, p. 243

## Recensioni

Ugo Fasolo, Mario Cicognani, Franco Marescalchi (Pento, B.); Pier Paolo Pasolini (Grillandi, M.), p. 250

ANNO XIV – N. 6, NOVEMBRE-DICEMBRE 1964

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Picchi, M., *Meditazioni di un generale sulla guerra e sulla pace*, p. 257

Leopardi, E., *Due poesie: Paese a primavera, I fucili mercenari*, p. 269

Carnevali, B., *Tre poesie: Quartine sullo spazio, Quartine sulla notte, Quartine sulla fanciulla e la notte*, p. 271

Nigro, C., *Due poesie: Questa la sofferenza, Il grido*, p. 273

Cremona, A., *Carte*, p. 275

Battiato, F., *Quattro poesie: Ho abbandonato gli anni, Un modulo di vento non sognato, La fanciulla di Aci Trezza, L'albero della croce*, p. 281

Orsini, L., *Cinque poesie: Agosto a Pertosa, Non la sua gioia, Era anche amarti, La notte bianca, Solo questa ora vince*, p. 283

Tesoriero, N., *Una Santa per Rocco Signurizzu*, p. 286

Monteverdi, M., *Tre poesie: Esilio, Promenade, La città del torrazzo*, p. 290

Guerrini, A., *Tre satire: Asintassi, Noia, «A noi»*, p. 295

Casiglio, A., *Preudio alla morte*, p. 298

#### Recensioni

Enzo Esposito (Petrucciani, M.); Alessandro Pellegrini (Di Fede, N.); Miklòs Radnòti (Toth, J.), p. 208

ANNO XV – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1965

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Giovanni Verga, a cura di Leonardo Sciascia, disegni di Santo Marino

#### Sommario

- Petrucciani, M., *Verga un esempio*, p. 1  
Peritore, G. A., *Appunti su Verga e il dialetto*, p. 5  
Giudice, G., *Pirandello e Verga*, p. 19  
Bocelli, A., *La lezione del Verga*, p. 33  
Musa, G., *Verga in Germania*, p. 40  
De Meijer, P., *Il soldato nelle novelle del Verga*, p. 52  
Guarneri, S., *L'opera di Verga sino ai Malavoglia*, p. 63  
Luperini, R., *Elementi precedenti ed elementi veristici nei Malavoglia*, p. 85  
Mazzaglia, G., *Attualità di Giovanni Verga*, p. 113  
Frosini, V., *Mito e storia nel teatro di Verga*, p. 115  
Cremaschi, I., *L'inedito «Amore e Patria»* (di Giovanni Verga), p. 128  
Bonaviri, G., *Verga e Capuana*, p. 133

ANNO XV – N. 3-4 – MAGGIO-AGOSTO 1965

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

- Sarkadi, I., *Un inedito: La pelle di satiro (racconto, traduzione e notizia di Marinka Dallos e Gianni Toti)*, p. 139



- Nogara, G., *La pazza, Adriana, dal romanzo inedito «Tu Babilonia»*, p. 151
- Altolaguirre, M., *No hay muerte, Non c'è morte (traduzione di Vittorio Bodini)*, p. 162
- Huch, R., *Liriche d'amore (traduzione di Renata Spuria)*, p. 164
- Tecchi, B., *La vecchia Maria (racconto)*, p. 168
- Rosselli, A., *Prime prose italiane (1954)*, p. 172
- Gilliard, E., *Il canto dell'Osso (traduzione di Adriana Svampa)*, p. 175
- Mazza, E., *A Franco Costabile (poesia)*, p. 179
- Sobrfro, O., *Il labirinto di Franco Costabile*, p. 180
- Toti, G., *Sei poesie da «Licnomanzie per cosmodromi»: Tempo di segni del Tempo, Cosmodromi, Ojalà, Sud-est, Preghiera e licnomanzia, Ossimori*, p. 183
- Uccello, A., *Due tragedie di Shakespeare nel repertorio dell'opera*, p. 187
- Usiglio, R., *«Tauromachie e paesaggi di Spagna», Mostra di Aligi Sassu alla Galleria 32 di Milano*, p. 199

#### Recensioni

Nallo Mazzocchi-Alemanni (Peritore, G. A.); Antonio Barolini, Gilda Musa, Giovanni Giudici, Silvio Ramat, Giuseppe Zagarrìo (Pento, B.); Geneviève Burckhardt (B. M.); Bonaventura Tecchi (Marniti, B.); Frattini, A., (Luzzi, A.), p. 202

ANNO XV – N. 5-6 – SETTEMBRE-DICEMBRE 1965

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato alla Poesia contemporanea del Venezuela, (antologia e traduzione di Ambretta Marrosu, con la collaborazione di Rafael Cadenas) a cura di Jole Tognelli e Gianni Toti

## Sommario

Nota [Tognelli, J.-Toti, G.], p. 217

### Testi e traduzioni di

Josè Vicente Abreu, p. 222

Arnaldo Agosta Bello, p. 230

Edmundo Aray, p. 238

Rafael Cadenas, p. 246

Juan Calzadilla, p. 258

Alfredo Chacòn, p. 264

Jesùs Enrique Guédez, p. 272

Roberto Guevara, p. 284

Efraìn Hurtado, p. 288

Capolicàn Ovalles, p. 294

Ramon Palomares, p. 310

Gustavo Pereira, p. 322

Francisco Pérez Perdomo, p. 330

Juan Sàncchez Pelàez, p. 334

Jesùs Sanoja Hernández, p. 340

Hèctor Silva, p. 348

Ludovico Silva, p., 356

Alfredo Silva Estrada, p. 362

Biobibliografía, p. 369

Note sui pittori, p. 373

[Schede biografiche dei maggiori pittori del Novecento in Venezuela: Jacopo Borges (1931- ?); Daniel Gonzales (1935- ?); Francisco Hung (1937- ?); Fernando Irazabal (1936- ?); Angel Luque (1927- ?); Ligia Olivieri (1937- ?); Regulo Perez (1929-?)].

ANNO XVI – N. 1-2 – GENNAIO-APRILE 1966

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Petrucciani, M., *Inventariare o scegliere*, p. 1

Malfaiera, A., *Una poesia da «Momenti contesi»*, p. 7

Verdi, F., *Tre poesie: Una coscienza comune, Catena sentimentale di eventi 1957-58, Elaborazione di una concezione*, p. 9

Whitman, W., *Pagine di diario, a cura di Mariolina Meliadò*, p. 12

Bartolucci, A., *Una poesia: Qui e non più oltre...*, p. 20

Vilardo, S., *Quattro poesie: La quartara trasuda, E la città è nemica, Il sole nella piazza grande, E non più conosco il trifoglio*, p. 21

Vittoria Agaonor, *Lettere inedite a Domenico Gnoli*, a cura di B. Marniti, p. 24

Bettarini, M., *Tre poesie: Fino agli orli dell'alba, Settembre, Pure la terra dei mulini...*, p. 36

Dimarti, G., *Per una traduzione ovidiana*, p. 38

Tundo, L., *Da Cornelio Gallo: Elegia*, p. 43

Usiglio, R., *La lettera (racconto)*, p. 48

Lisi, T., *Tre poesie: da «Amore e Infanzia»: Al Fratello, A Vincenzo Menetti, A un amico*, p. 52

Zagarrrio, G., *«L'uomo scritto»*, p. 55

Marchese, V., *Un treno, un paese (racconto)*, p. 63

Stagliano, V., *Una poesia: La lira*, p. 74

Tognelli, J., *La madre di Swansea (racconto)*, p. 77

#### Recensioni

Salvatore Comes (Petrucciani, M.); Renata Usiglio (Falabrino, G. L.); Giorgio Bàrberi Squarotti (Nòferi, A.); Filippo De Pisis (Esposito, L.M.); Roberto Roversi

(Pento, B.); Carlo Antognini (Malfaiera, A.), p. 85

ANNO XVI – N. 3-4 – MAGGIO-AGOSTO 1966

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

### Sommario

Fano, A., *Ricordo di Saba*, con una presentazione di Linuccia Saba, p. 97

Bertin, M., *La guerra: Se, L'oscuramento, Nel rifugio, La tua infanzia, Sfollamento, L'apocalisse, La minaccia, Talpa cieca, Notte di luna, Hanno bombardato Milano, Partigiani, Caccia all'uomo, La giustizia, Un bimbo* (poesie), p. 105

Grasselli, S., *La Signora* (racconto), p. 113

Garcia Lorca, F., *Romanza della Guardia civile spagnola, Scena del tenente colonnello della Guardia civile* (traduzione di Antonino Cremona), p. 121

D'Avack, M., *Certe volte è inutile parlare* (racconto), p. 127

Musa, G., *Poker e poesia, Instabile antenna, Spirale, Appartenenza* (poesie), p. 132

Fournier, A., *Il corpo della donna* (traduzione e nota di Maria Grazia Bottai), p. 135

Tognelli, J., *Dopo la Genesi, I profeti, Varianti a «Dopo la Genesi»: L'albero e l'uomo, Ultimo lamento d'Eva, Morte e giudizio per l'entità* (poesie). Dai «Salmi», p. 150

Bonavia, M., *Le mostre d'arte di Oscar Carnicelli*, p. 174

### Recensioni

Vittorio Sereni, Enzo Mazza (Pento, B.); Gilda Musa (Gerola, G.); Lanfranco Orsini (Panaro, E.); Savario Scrofani (Marcheselli, L.); Luigi Montroni (Luzi, A.); Adriano Guerrini (Faggi, V.); P. Soccio, (De Matteis, G.); Maria Racioppi (Caracciolo, M. Di Torchiariolo); Letteratura (Ligi, A. M.), p. 176

ANNO XVI– N. 5-6 – SETTEMBRE-DICEMBRE 1966

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Fernández Retamar, R., *«Conversazioni di poesia» (Antologia, presentazione e traduzione di Gianni Toti): Biografia, Dal Vedado un cubano scrive a un amico decisamente europeo, Quel giorno, Felici i normali, I brutti, I sopravvissuti (1 gennaio 1959), Gli incredibili, Il giornalaio, L'isola, Il privilegio di guardar morire, In memoriam: per Ezequiel Martinez Estrada, La visita, Non c'è notte, Conversazioni, L'isola recuperata, Mi consola (poesie)*, p. 193

Valente, E., *Morte dell'Avventizio*, p. 206

Toti, G., *Le copie*, p. 223

Coppa, F., *da «Scompartimento riservato»: 1. Sguardi stazioni binari, 2. Rotative rotaie, 3. Politique d'abord, 4. Del più e del meno, 5. Post-pastum*, p. 226

Maraz, A., *Ritratto di famiglia* (racconto), p. 232

Cagli, B., *Pranzo all'ente per il turismo* (racconto), p. 246

Ronsisvalle, V., *Un cavallo è un cavallo* (racconto), p. 251

Benassi, A., *Momenti brevi* (poesie), p. 263

Cadelo, R., *Racconto di un trentenne* (racconto), p. 265

Pupino, A. R., *Lettura de «La Grazia» di Girolamo Comi*, p. 281

Fasolo, U., *L'ironia di Gino Nogara*, p. 290

Cremona, A., *Un punto esclamativo*, p. 293

Barbutto, A., *«La letteratura calabrese» di A. Piromalli*, p. 300

ANNO XVII – N. 1-2 – GENNAIO-APRILE 1967

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Blandini, A., *Francesco Lanza*, p. 1

Francesco Lanza, *Giovanni Meli*, p. 5

– *Paesaggio*, p. 9

– *Educanda*, p. 10

– *Dai «Mimi Siciliani»: Il prizzitano, I capestri, I ferri ai piedi, Il grembiule della pierzese, I sette sciacchiati, p. 11*

– *Dall'«Almanacco per il popolo siciliano»: Anno nuovo, L'amore della madre, I fratelli pii, Gli uccelli, I nemici, p. 14*

– *Da «Giornali e periodici»: Febbre, Il chiù. Cacciatori del mio paese, Braccia fiorite, p. 17*

– *Da «Storie e terre di Sicilia»: Valguarnera, Sopra una spiga, Passaggio delle gru, Saluto all'ottobre, Dicembre, Cesto di rose, p. 30*

– *Eden*, p. 37

Ronga, L., *Musica e solitudine di Hermann Hesse*, p. 39

Scotti, G., *La battaglia del Kossovo: La sfida, Lazzaro e Milizza, L'esercito turco, La disfatta, La morte degli jugovici, p. 48*

Santino, U., *Il dòmone di Socrate: L'isola, La caverna, Gli dèi, La condanna, La nave, p. 64*

Guarna, V., *Tre poesie: Niobe, L'illusionista, Epigrafe, con una introduzione di Antonio Barbuto, p. 74*

Porena, I., *Poesie: Laguna*, p. 77

Toti, G., *Il romanzo in versi di Giorgio Cesarano*, p. 81

Cagli, B., *Poesia: Ronda di notte*, p. 85

Aversa, R., *Due poesie: Angoscia, Sospinti da un gong*, p. 87

Moscariello, A., *Una storia, La conferenza, Il dente*, p. 89

## Recensioni

Emilio Isgrò, Giuseppe Addamo (Pento, B.), p. 93

ANNO XVII – N. 3-6 – MAGGIO-DICEMBRE 1967

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Carlo Levi, a cura di Aldo Marcovecchio

## Sommario

Marcovecchio, A., *Il periplo del mondo*, p. 99

Carlo Levi, *Prose e poesie 1935-1957*, p. 111

– *Dieci poesie (1935-1942)*, p. 113

– *Pagine di prosa*, p. 123

– «Firenze libera» (1945), «Il giardino delle cose» (1956); *dal Viaggio in India (1957): «La luna delle origini», «Il mercato dell'arcobaleno», «Sul Gange, a Benares», «Il tempo di Acharya», «L'azione e la preghiera»*, p. 125

Fernandez, D., *Uomini-dèi o uomini-piante* (traduzione di Aldo Marcovecchio, autorizzata dall'Autore), p. 159

Ragghianti, C. L., *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, p. 177

Foa, V., *Carlo Levi «uomo politico»*, p. 203

Petrucciani, M., *Sondaggio sulla struttura di Cristo si è fermato a Eboli*, p. 214

Del Guercio, A., *Per Carlo Levi pittore*, p. 221

Calvino, I., *La compresenza dei tempi*, p. 237

Sciascia, L., *Levi e la Sicilia*, p. 241

Giammanco, R., *Paura della libertà*, p. 243

Bocelli, A., *Nuovo tempo di Levi*, p. 250

- Sartre, J. P., *L'universel singulier*, p. 256  
– *L'universale singolare* (traduzione di Aldo Marcovecchio), p. 259  
Guttuso, R., *Per Carlo Levi*, p. 261  
Neruda, P., *En su estudio no se pone el sol*, p. 265  
– *Nel suo studio il sole non tramonta* (traduzione di Aldo Marcovecchio), p. 267  
Ehrenburg, I., *Perchè gli uccelli volino in pace* (traduzione di Pietro Zveteremich), p. 269  
De Beauvoir, S., *Un homme d'aujourd'hui*, p. 272  
– *Un uomo d'oggi* (traduzione di Aldo Marcovecchio), p. 275  
Soldati, M., *Il diavolo nella mansarda* (Ricordo del '34), p. 277  
Marchiori, G., *Levi pittore*, p. 283  
Surkov, A., *Il nostro amico Carlo Levi* (traduzione di Pietro Zveteremich), p. 286

Dodici disegni di Carlo Levi

ANNO XVIII – N. 1-2 – GENNAIO-APRILE 1968

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

- Menato, B., *In esilio*, p. 1  
Pento, B., *Nel solstizio di giugno*, p. 10  
Marniti, B., *Paesaggio umano*, p. 11  
Cagli, B., *Tenda natale, Porte, orare pro mortuis, Notturmo in altro stile*, p. 12  
Casiglio, N., *Il terzo genere di conoscenza*, p. 14  
Nagy Agnès, N., *Difendilo, Statue portai, Lazzaro, Colui che ritorna* (traduzione di M. Dallos e J. Tognelli), p. 20



Benedetti, M., *Segnali dal Ché e da una provincia* (traduzione di G. Toti), p. 23  
 Toti, G., *Dall'ecofonia e dai film-poesia alle Schede poetiche di Achille Bonito Oliva*, p. 27  
 Pupino, A., «*Toulouse Lautrec italien*» di Ruffato, p. 30  
 Bellucci, E., *Giornata, Comincia, 6 ottobre*, p. 38  
 Cocchi, R., *Persona*, p. 42  
 Mengacci, E., *Sono una monade, Il giuoco*, p. 43  
 Rosi, L., *Da «Città sotto la nebbia»: I nostri sogni, Periferia, L'inizio e la fine*, p. 45  
 Spalletta, A., *Da «Silenzio più che ieri»: Byblos*, p. 48  
 Virdia, F., *Informazione e cultura*, p. 50  
 Valente, E., *Dopo la Genesi, appunti per Jole*, p. 54

#### Recensioni

Salvatore Comes (Petruciani, M.); Rosario Assunto (Noferi Curioni, A.); Nelly Sochs, Giorgio Vigolo (Pento, B.); Gianluigi Falabrino (Castelli, A.); Enzo Bettizia, Giacomo Magno, Maria Alaimo – Ernesto De Miro, Cesare Ruffato, Giovan Battista Bodoni, Bino Rebellato (Cremona, A.); Mario Petrini (Peritone, G. A.); Vanni Ronsisvalle (Petroni, G.), p. 74

ANNO XVIII – N. 3 – MAGGIO-GIUGNO 1968

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Valenti, A., «*I Promessi Sposi*» e la morfologia della fiaba, p. 97

Mazza, E., *Epigrammi: Fuga, Schizzo, A Moravia, A una poetessa, A un regista, Confidenze a K., Isola Farnese*, p. 108

Frattini, A., *Notte di primavera, A ritroso, Neoavanguardia, Tasse e amore*, p. 111  
 Ronsisvalle, V., *Verticale, alla memoria*, p. 114  
 Grillo, C., *Rocce amiche: Lo stradone, Periferia, Occhio magico, Il viale*, p. 124  
 Cagli, B., *Il proconsole, preludio ad un'autobiografia*, p. 127  
 Panaro, C., *Tu sei più grande, Rivoluzione distruzione ricostruzione*, p. 134  
 Cremona, A., *Lido di Ostia, agosto*, p. 136  
 Porena, B., *Un libro di musica, Ciaikovskij di Gianfranco Zaccaro*, p. 139  
 Pupino, A. R., «*Il vantaggio privato*» di Anna Malfaiera, p. 144  
 Tognelli, J., *Appunti per una lettura*, p. 153

#### Recensioni

Emérico Giachery (Vagli, F.); Rosario Assunto (Noferi, A.); Bortolo Pento (Osvaldo Ramous); Nino Palumbo (Licata, G.); Ruggero Orlando (\*\*\*), p. 158

ANNO XVIII – N. 4-6 – LUGLIO-DICEMBRE 1968

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Giuseppe Ungaretti, a cura di O. Sobrero

#### Sommario

*Presentazione* [Sobrero, O.], p. 171

Giuseppe Ungaretti, *Dalle Lezioni su Leopardi – Sul Frammento «Spento il diurno raggio in occidente» (Canti, XXXIX)*, p. 178

– *Una lettera inedita dal fronte* (1918), p. 190

– «*L'amore è invidia o possesso*», p. 191

Alberti, R., *Para Giuseppe Ungaretti*, p. 192

Palazzeschi, A., *Il calore delle nostre tante primavere*, p. 193

Accrocca, E. F., *Per due foto*, p. 195

Anceschi, L., *Di Ungaretti e della critica*, p. 196

Arnao, G., *Un paziente modello*, p. 198

Assunto, R., *L'antecedenza della poesia*, p. 200

Barbieri, C., *Ungaretti a Napoli*, p. 213

Barlozzini, G., *Il viaggiatore*, p. 219

Berenice, *Il bastone dal pomo d'avorio*, p. 222

Bernari, C., *L'ultima Parigi ci si allontanava*, p. 224

Betocchi, C., *Il più italiano*, p. 226

Bigiaretti, L., *A cinquant'anni dall'Allegria*, p. 229

Bigongiari, P., *Tra Campana e Ungaretti*, p. 231

Bocelli, A., «*Il taccuino del vecchio*» e il «*terzo tempo*» ungarettiano, p. 243

Brignetti, R., *Il Maestro*, p. 249

Calvino, I., *Una rara pepita da scavare nella roccia degli anni*, p. 254

Ciccaglione, A., *A Capri*, p. 255

De Mandiargues, A. P., *Où l'italien culmine*, p. 258

Guillevic, *Une poésie decantée qui accroche du réel*, p. 262

Heurgon Desjardins, A., *La vieillesse n'est pas question d'âge*, p. 263

Lucchese, R., *Ottuagenario dagli occhi di bimbo*, p. 266

Marianni, A., *Tuscania*, p. 270

Marniti, B., *Ungaretti prosatore*, p. 272

Mauro, W., «*Gridasti soffoco*»: la lucidità nel dolore, p. 274

Mazzullo, G., *Idea per un ritratto*, p. 278

Petrucciani, M., *Il fachir l'angelo il deserto*, p. 279

Piccioni, L., *Linguaggio poetico di Ungaretti*, p. 296

Serra, E., *A riposo*, p. 300

– *Il soldato Ungaretti*, p. 302

Silori, L., *Casa Ungaretti*, p. 308

Siniscalli, L., *Alle Piramidi*, p. 318

Tognelli, J., *Oltre «Il sentimento del tempo»*, p. 323

Tundo, L., *Una struttura aperta. Saluto*, p. 326

Turollo, D. M., *Poesia come preghiera*, p. 329

Zaccardo, G., *Dramma e possibilità della rinascita liederistica*, p. 331

Illustrazioni (di Gino Severini, Pericle Fazzini, Giuseppe Capogrossi, Bona De Pisis)

*Bibliografia*, a cura di A. Marianni e O. Sobrero, p. 336

ANNO XIX – N. 1-2 – GENNAIO-APRILE 1969

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Bruno Caruso, a cura di E. Mercuri

Sommario

Mercuri, E., *Nota del curatore*, p. 1

De Libero, L., *Bruno Caruso*, p. 3

Sinigalli, L., *Un universo in prigione*, p. 6

Melville, R., *Le statistiche immaginarie di una situazione perfetta*, p. 8

Bigiaretti, L., *Disegni e dipinti*, p. 11

Fazio, P., *Opera grafica*, p. 16

De Grada, R., *Bruno Caruso alla galleria «La Colonna»*, p. 21

Vigorelli, G., *Le Belve*, p. 24

Crispolti, E., *L'Impegno di Caruso pittore*, p. 27

Micacchi, D., *Trionfo della morte*, p. 37

Briganti, G., *Coscienza dell'attualità*, p. 39

Fagone, V., *Dieci anni di grafica*, p. 41

Tedesco, N., *Testimonianza «grafica»*, p. 43

Carluccio, L., *Bruno Caruso alla «Galatea»*, p. 47

Caramel, L., *L'impietosa demistificazione*, p. 49  
Sciascia, L., *Disegni di Bruno Caruso*, p. 52  
Mercuri, E., *Immagine ed evento*, p. 60  
De Micheli, M., *Decadentismo sanguinario*, p. 66  
Giunta, F., *La «prigione» medievale*, p. 68  
Sciascia, L., *Le meraviglie della natura*, p. 70  
Mercuri, E., *Nell'occhio del ciclone*, p. 72  
Alberti, R., *Agua fuerte*, p. 76

Dagli scritti di Bruno Caruso

*La mano dell'uomo*, p. 79  
*Sul tema della luce*, p. 82  
*Cos'è il disegno*, p. 85  
*I «capricci» di Goya*, p. 87

Bibliografia, p. 95

ANNO XIX – N. 3-6, MAGGIO-DICEMBRE 1969

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Emilio Greco, a cura di Elio Mercuri

Sommario

Bellonzi, F., *Greco*, p. 105  
Mariani, V., *Emilio Greco scultore*, p. 109

- *A sicilian sculptor*, p. 112
- *Arte mediterranea ispirata e potente*, p. 113
- Ragghianti, C. L., *Emilio Greco*<sup>5</sup>, p. 115
- De Angelis, R. M., *Ritratto di Emilio Greco*, p. 118
- Biancale, M., *Pinocchio attende di trasformarsi da gesso in bronzo*, p. 121
- Mcintosh, J.C., *Pinocchio monumenti's nearing completino*, p. 125
- Castelfranco, G., *Un definitore di modulazioni di vita, di luci e di forme*, p. 127
- Santini, P. C., *La Bagnante di Emilio Greco*, p. 128
- Budigna, L., *La bellezza femminile nell'arte di Emilio Greco*, p. 129
- Carli, E., *Emilio Greco*, p. 131
- Trucchi, L., *Modigliani e Greco*, p. 133
- Munari, C., *Emilio Greco*, p. 136
- Francia, E., *Armonia di Emilio Greco*, p. 139
- Kaisserlian, G., *Le figure di Emilio Greco*, p. 142
- Mariani, V., *Il monumento alla favola*, p. 145
- Carluccio, L., *Le Mediterranee di Emilio Greco*, p. 149
- Volpicelli, L., *La verità su Pinocchio*, p. 151
- Grassi, D., *Sculture e disegni di Emilio Greco*, p. 155
- Russel, J., *Disdain and Duchamp*, p. 161
- Farr, D., *Emilio Greco's Bathers*, p. 162
- Newton, E., *Emilio Greco: a specialist in suavity*, p. 164
- Grilli, E., *Art, East and West*, p. 166
- Degenhart, B., *Lo scultore Emilio Greco*, p. 169
- Zetl, W., *Bellezza e grazia sono ancora oggi attuali*, p. 174
- Imaizumi, A., *Emilio Greco*, p. 176
- Giannelli, S., *Le nuove porte di Emilio Greco per il duomo di Orvieto*, p. 177
- Biasion, R., *Settecento anni per fare una chiesa*, p. 180
- Dragone, A., *Greco ha fuso antico e moderno nelle porte del duomo di Orvieto*, p. 183

---

<sup>5</sup> Il testo di Ragghianti è la riproposizione della presentazione al catalogo della mostra a Firenze, Galleria Pananti, 20 dicembre 1969-13 gennaio 1970, in occasione della donazione al Museo Internazionale d'Arte Moderna e alla Pinacoteca Vaticana, cfr. C. L. Ragghianti, *Bibliografia degli scritti*, Firenze 1990, p. 216.

- Valsecchi, M., *Le porte della discordia non offendono Orvieto*, p. 187
- Guzzi, V., *Guerra calda a Orvieto per le porte del Duomo*, p. 191
- Sciascia, L., *Emilio Greco*, in “Civiltà delle macchine”, p. 193
- Cardellini, I., *Disegni di Emilio Greco*, p. 203
- Santini, P. C., *Uno scultore in ottanta disegni dispersi*, p. 207
- Monti, R., *I disegni dello scultore*, p. 211
- Della Pergola, P., *Le porte di Greco segregate a Orvieto*, p. 214
- Giunta, F., *Emilio Greco ad Orvieto*, p. 217
- Morisani, O., *Emilio Greco*, 1965, p. 220
- Zampetti, P., *Le porte vietate*, p. 227
- Ferrarino, L., *Il monumento a Papa Giovanni XXIII*, p. 231
- Fernandez, B., *La fradicio y el modernismo en Emilio Greco*, p. 234
- Braamcamp, R., *Una escultura subjectiva*, p. 238
- Gulbenkian, F., *Emilio Greco*, p. 241
- Brook, D., *Sculpture of Emilio Greco*, p. 243
- Henshaw, J., *Sculptor with a past*, p. 246
- Gleeson, J., *The elegance of Greco*, p. 249
- Lynn, E., *Robustness and Suavity*, p. 250
- Bellonzi, F., *Sculture e disegni recenti di Emilio Greco*, p. 253
- Fallani, G., *Papa Giovanni di Emilio Greco*, p. 260
- Federici, R., *Emilio Greco*, p. 265
- Salvini, R., *Firenze, Biennale della grafica 1968-69*, p. 266
- Anzilotti, R., *Emilio Greco torna a Pescia*, p. 271
- Valsecchi, M., *Mi diedero la mazzuola e picchia mi dissero*, p. 273
- Pirovano, C., *Aspetti della scultura italiana*, p. 275
- Venturoli, M., 1969, p. 276
- Mercuri, E., *La verità e la crisi*, p. 288
- Nota bibliografica, p. 292

ANNO XX – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1970

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Mino Maccari, a cura di Francesco Giunta

[il volume raccoglie alcune incisioni originali di Mino Maccari]

Sommario

Ragghianti, C. L., *La frusta del Selvaggio*, p. 1

Mino Maccari, *Sull'arte*, p. 35

Mino Maccari, *Lettere a Ghirindelli*, p. 41

Contributi critici di

Accrocca, E. F., p. 44

Bernardi, M., p. 46

Bertolucci, A., p. 48

Bianchi, P., p. 50

Ciarletta, N., p. 52

Consiglio, A., p. 54

Cremona, I., p. 55

De Libero, L., p. 57

Flaiano, E., p. 58

Giunta, F., p. 60

Longhi, R., p. 63

Magagnato, L., p. 67

Marchiori, G., p. 69

Marchiori, G., p. 70

Pallucchini, R., p. 72



Sciascia, L., p. 74

Shahn, B., p. 77

Tassi, R., p. 79

Visentini, G., p. 82

Volpini, V., p. 84

ANNO XX – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1970

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Barbutto, A., *Appunti per un saggio sulle poesie di Borgese*, p. 89

Accrocca, E. F., *Notizia (poesia)*, p. 105

Coppini, R., *Periplo, Non ho più nulla da opporre, Stanza (poesie)*, p. 106

Memmo, F., *Ora innalziamo un coro di pianti, Un giorno dopo l'altro, Inventario (poesie)*, p. 108

Petrucciani, M., *L'ultimo borghese*, p. 111

Campus, G., *I giorni del mondo*, p. 114

Zambardi, A., *Zisi*, p. 118

Tiburzio, E., *Da «Tre testi dissociati»*, p. 123

Rosi, L., *Monologo di due ciechi*, p. 140

Cordelli, F., *L'ippogrifo cauto omaggio all'infanzia e alla violenza (poesia)*, p. 145

Brilli, A., *Spender, impegno e delusione*, p. 150

Vilardo, S., *Allora principe di Lampedusa, La notte divora i cortili, Treblinka, Come Praga un mattino di primavera, Iohston 9 luglio 1962 (poesie)*, p. 155

#### Recensioni

Gianni Toti, Normann O. Brown, Jacques Le Goff, *Il carriaggio di Nîmes* (Villa, C.);

Roberto Coppini (Luzi, A.); Giuseppe Favati (Coppini, R.), p. 162

ANNO XX – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1970

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Picchi, M., *Storie d'America*, p. 169

Cortàzar, J., «*Poesia in esilio planetario*»: *Passage d'Oisy, I giorni, La città, Sciocchezze, La nonna* (traduzione e introduzione di Gianni Toti), p. 180

Ronsisvalle, V., *Variante della bellezza*, p. 186

Marniti, B., *La Scheda, Idea o rancore*, p. 203

Tognelli, J., *Teatrini dell'assurdo e del possibile: Saturazione potenziale-extralogica, Relativismi escatologici, Onfalopoiein*, p. 205

Cagli, B., *L'inchostro turchino*, p. 226

Bertin, M., *Paese: Qui non esistono becchini, La canonica, La processione, Il funerale, Il cimitero*, p. 231

Raco, A., *Da «Lavoro presso terzi»: Canzone del mattino in automobile, Canzone del nuovo assunto, Ultimo, Partita*, p. 234

Brilli, A., *Le ferite degli stranieri* (a margine di Tate tradotto), p. 238

Pupino, A., *Per un «Dibattito su amore»*, p. 241

## Recensioni

Fortunato Pasqualino, Fiora Vincenti (Zambardi, A.); Alberto Testa (Cagli, B.); Giulia Fabricatore (T. P.); Otis Skimmer (Musiani, I.), p. 246

ANNO XXI – N. 1-5, GENNAIO-OTTOBRE 1971

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Renato Guttuso, a cura di Natale Tedesco

Sommario

Tedesco, N., *Premessa*, p. 1

Antologia della critica

Longhi, R., *Lettera per la Mostra di Guttuso a New York*, p. 11

Soby, J. T., *Renato Guttuso*, p. 17

Cooper, D., *Istinto e vita, colore e umanità*, p. 20

Vittorini, E., *Storia di Renato Guttuso*, p. 23

Alicata, M., *Biografia di Guttuso*, p. 48

Levi, C., *La Sicilia nella pittura di Guttuso*, p. 52

Testori, G., *Guttuso dalla «Fuga dall'Etna» al «Gott mitt uns»*, p. 57

Russoli, F., *Realtà e cultura nel Guttuso del dopoguerra*, p. 69

Brandi, C., *La mostra di Guttuso a Parma*, p. 84

Ragghianti, C. L., *Renato Guttuso pittore e scultore*, p. 86

Piovene, G., *Il migliore Guttuso*, p. 90

Contini, G., *Lettera sul pannello di Velate*, p. 93

Trombadori, A., *Guttuso alla «Nuova Pesa»*, p. 97

Spies, W., *Sul lavoro recente di Guttuso*, p. 103

Haftmnn, W., *La forza della memoria*, p. 107

Omaggi

Alberti, R., *A Renato Guttuso pintor del pueblo*, p. 133

Berger, J., *Letter from Italy*, p. 136  
Buttitta, I., *Omaggiu a Renatu Guttusu*, p. 139  
Carrieri, R., *Inquieto freme il tuo inchiostro*, p. 142  
Neruda, P., *A Renato Guttuso pintor realista de Italia*, p. 143  
Pasolini, P. P., *Il rosso di Guttuso*, p. 146  
Soldati, M., *Guttuso*, p. 148  
Sciascia, L., *Guttuso a Palermo*, p. 149

#### *Testimonianze critiche*

Savarese, N., 1937; Moravia, A., 1940; Trombadori, A., 1944; Fleming, J., 1948; Marchiori, G., 1952; Barilli, R., 1956; Longhi, R., 1958; Morosini, D., 1960; Moravia, A., 1962; Grasso, F., 1962; Honour, H., 1963; Rewald, J., 1963; Vittorini, E., 1964; De Micheli, M., 1964; Tassi, R., 1964; Del Guercio, A., 1964; Mila, M., 1964; Richardson, J., 1965; Cooper, D., 1965; Micacchi, D., 1966; Krimmel, B., 1969; Bellonzi, F., 1970; Ricci, P., 1970.

#### *Antologia degli scritti di Guttuso*

*La pittura è il mio mestiere*, p. 201  
*Paura della pittura*, p. 202  
*Contadini di Sicilia*, p. 205  
*Pollock dentro la corrente, e fuori*, p. 208  
*Diario critico*, p. 221  
*Appunti su Raffaello*, p. 235  
*Disegno di Fieschi*, p. 258  
*Autopresentazione*, p. 263  
*Lettera a Bonfiglioli*, p. 267  
*Palermo negli anni trenta*, p. 272  
*De Chirico o della pittura*, p. 275

#### *Bio-bibliografia*

*Biografia*, p. 287  
*Appunti per una bibliografia*, p. 291

ANNO XXI – N. 6, NOVEMBRE-DICEMBRE 1971

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Ulivi, F., *Il centenario di Ada Negri* (1970), p. 297

Csoòri, S., *Mio corpo il viso di fango, Fuga dalla solitudine, Lettera a Gregory Corso* (Traduzioni di L. e B. Menato), p. 309

Ronsisvalle, V., *Omaggio a Viktor Sklovskij*, p. 315

Guarna, V., *Elegia al padre, con uno studio di Antonio Barbuto*, p. 321

Cagli, B., *Il Belli in lingua*, p. 328

Paris, R., *Ritratto, Diario 1970, Congedo*, p. 333

Cimara, D., *Jazz*, p. 335

Brugnaro, F., *Mattine di sciopero*, p. 336

Battaglia Longobardo, T., *Lezioni di «Economia»*, p. 338

Cecchini, A. I., *Ci domandiamo come, L'impietoso plotone, Qualche volta*, p. 346

Memmo, F. P., *«L'universo provvisorio» di Sereni*, p. 349

Cremona, A., *Inverno*, p. 359

Picchi, M., *«Le mattane degli italiani»*, p. 364

## Arte

Di Genova, G., *Ai margini di una mostra*, p. 370

## Recensioni

Ugo Reale (Lamperini, L. L.); Nelio Risi, Mariacelete Celi, Dino Cafaro (Memmo, F. P.); Gabriella Sobrino (Civitareale, P.); Silvia Batisti (Bettarini, M.); Lanfranco Orsini (Nòferi A.); Emerico Giachery (Di Biasio, R.); Alfonso Zaccaria (Cremona,

A.); Arnaldo Zambardi (Romano, L.), p. 373

ANNO XXII – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1972

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

fascicolo dedicato a Giuseppe Migneco, a cura di J. Tognelli e M. Savini

Sommario

Giunta, F., *La «ieraticità» in Migneco*, p. 1

Rosisvalle, V., *Per Giuseppe Migneco*, p. 3

Antologia critica

Joppolo, B., (1940), p. 11

Ballo G., (1951), p. 13

De Grada, R., (1955), p. 15

Anceschi, L., (1958), p. 17

Carrieri, R., (1960), p. 30

Biason, R., (1960), p. 31

Annese, G. B., p. 34

Russoli, F., (1962), p. 35

Spina, M., (1962), p. 36

De Micheli, M., (1966), p. 38

Pirro, M., (1967), p. 40

Quasimodo, S., (1967), p. 42

Raffa, P., (1967), p. 46

Porzio, D., (1968), p. 60  
Valsecchi, M., (1969), p. 63  
Carrieri, R., (1969), p. 65  
Fagone, V., (1969), p. 67  
Sciascia, L., (1970), p. 69  
Emanuelli, E., (1970), p. 71  
Carluccio, L., (1971), p. 71  
Carrieri, R., (1971), p. 76  
*Bibliografia essenziale*, p. 81

ANNO XXII – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1972

«Galleria. Rassegna bimestrale di cultura»

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Rizzardi, A., La poesia all'Inferno, p. 85

Brilli, A., Aneddoto e antianeddoto. Semantica della narrazione nel «Beppo» di Byron, p. 89

Bà, P., Sopravvivenza e rigenerazione nella Satira, p. 94

Colucci, C. F., Risveglio di una grande città, L'ora assurda, In casa, p. 104

Cara, D., La Grecia come sempre, Permeabilità delle stagioni, Automa postumo, p. 107

Bekés, I., Il dottor Richard (traduzione di M. Dallos e J. Tognelli), p. 110

Ricchi, R., L'intesa, p. 114

Domenichini, D., L'invasione, I vecchi, Le urane, p. 130

Prestigiacomo, P., Lysistrata a tute, The scarlet sprinkle, Memoria di dite, p. 135

Cherchi, L., La poesia di Massimo Grillandi, p. 137

Zambardi, A., L'ospite, p. 141

Reale, U., Utopia o morte, p. 146

Cappi, A., Da «Alfabeto», XII, XIII, XIV, p. 150

Memmo, F. P., Autostrada nel sole, In viaggio, I versi, La montagna, p. 152

Raco, A., Ouverture urbana, La notte dagli occhi è penetrata, A Claudine che scrive da Parigi, p. 155

La Scola, E., L'indice d'ombra della meridiana, p. 158

Falabrino, G. L., Milano, La stagione 1971-72, p. 160

#### Recensioni

Attilio Bertolucci, Antonio Porta, Omaggio a Clemente Rebora, Almanacco dello Specchio, Poeti toscani del Novecento (Memmo, F. P.); Agata Italia Cecchini (Luzi, A.); Mario Miccinesi (Pandini, G.); Germana Ciulli Franceschelli (Vagni, F.); Andrea Carli, Eugenio Galvano, Antonio Pinghelli, Gabriella Sobrino, Gaetano Salvetti (Reale, U.), p. 167

ANNO XXII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1972

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Giuseppe Mazzullo, a cura di J. Tognelli e M. Savini

#### Sommario

##### I

Alberti, R., *Mazzullo* (1966), p. 187

Bellonzi, F., *Figuratività e avanguardia di Mazzullo*, p. 189

De Angelis, R. M., *L'arte di Giuseppe Mazzullo*, p. 195



Grohn, H. W., *La tematica di Mazzullo*, p. 198  
Goldscheider, C., *Le style di Mazzullo*, p. 199  
Ulivi, F., *Le temerarie pietre di Giuseppe Mazzullo*, p. 200  
Venturoli, M., *Uomo moderno uomo di ogni tempo*, p. 207  
Petrocchi, G., *L'impegno spirituale di Mazzullo*, p. 209  
Camillucci, M., *La ricerca dell'essenzialità*, p. 214  
Ponente, N., *Mazzullo scultore solitario*, p. 217  
Gatto, A., *Mazzullo*, p. 221  
Sciascia, L., *Per Mazzullo*, p. 223

## II – Scritti di Mazzullo

*Scolpire come il vento*, p. 227  
*Il torrente Petrolo*, p. 229

## III – Contributi critici

Bigiaretti, L., 1945; Piovene, G., 1945; Ciarletta, N., 1947; Frattani, G., 1951; Guttuso, R., 1951; Mezio, A., 1951; Moretti, U., 1951; Purificato, D., 1959; Recupero, J., 1961; Giuffrè, G., 1965; Guzzi, V., 1965; Martinelli, V., 1965; Micacchi, D., 1965-1967; Morosini, D., 1965; Della Pergola, P., 1966; Luisi, L., 1967; Biasion, R., 1968; Bosco, U., 1970; Carandente, G., 1970; Flemming, H. T., 1970; Grand, P. M., 1970; Hofmann, W., 1970; Krüger, W., 1970; Ladendorf, H., 1970; Mormino, L., 1970; Stephen, H., 1970; Valsecchi, M., 1970; Carli, E., 1972; Gennaoui, A., 1972, p. 235.

## IV – Testimonianze biografiche

Mucci, V., (1945), p. 267  
Balestra, T., (1947), p. 269  
Gironda, G., (1947), p. 272  
Accrocca, E., F., (1958), p. 275  
Costabile, F., (1965), p. 277  
Venturoli, M., (1969), p. 283

Marniti, B., (1972), p. 289  
Parricchi, U., (1972), p. 293  
Ulivi, F., (1972), p. 295

Nota bibliografica, p. 300  
Bibliografia essenziale, p. 302  
Indice delle tavole, p. 307

ANNO XXIII – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1973

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Baldassarri, R., Opuscoli antimonarchici, p. 1

Ballo, G., I mostri, La macchina, Le isole degli impiegati, La poesia, p. 13

Lucchese, R., Treviso, Gioia, Monti, p. 17

Sanesi, R., Solidità dell'inverno, Lettera VI, Improvviso n. 10, Eros, Su una fotografia di Snyder nel '56, Tesi, p. 19

Cagli, B., Quatteo poesie, p. 23

Paulucci, M. A., Finisterre, Tre messaggi dalle isole britanniche: Pensieri del minatore del Galles, Coro Hippie nell'isola di Wight, Guerriglia a London-derry, p. 26

Pandini, G., Olimpia, Il dottor Krull, Metempsicosi, p. 31

Buti, A., Tre poesie, p. 34

De Angelis, M., L'idea centrale, Le vendette incerte, p. 38

Pazzi, R., Scoperta dello zampillo, Autostrade, Pe sempre salvo, p. 42

Salonia, G., L'irreversibile pena, Spettacolino, Arrivo al binario uno, p. 46

Villalba, F., Tre poesie per S., p. 48

Pongione, V., Salvatore Di Giacomo fra naturalismo e decadentismo, p. 51

Licata, V., Carattere sociale del teatro verista siciliano, p. 77

#### Note d'arte

Tognelli, J., L'ultimo poeta della ceramica lustrata; In margine a un centenario; Conchiglie ed altro della Mascellani; Pacchioni, A., Una mostra di Lucio Saffaro a Bologna; Viardo, P., Ennio Morlotti, p. 81

#### Recensioni

Rodolfo Cadelo (Marcucci, P. F.); Renzo Barsacchi (Civitareale, P.); Vittorio Spinazzola, Curzio Malaparte (Zambardi, A.); Maria Bellonci, Autori vari per Eroi e personaggi, Dino Menichini, Paolo Petroni, Saint-John Perse (Reale, U.); Enzo Maizza (Bettarini, M.); Bartolo Cattafi (Pento, B.); «La Cultura» (Martellini, L.); Silvano Zoi (Martelli, M.); Nino Muccioli (B. S.), p. 92

#### Vetrina dell'editore

«Come il cormorano, alcune domande poste da Jole Tognelli a Vanni Ronsisvalle»; Giorgio Petrocchi, Francesco Renda (Prestigiacomo, P.); Eurialo De Michelis, Raimondo Berretta, Gilda Musa, Luciano Manna, Gino Nogara, Giovanni Marrone, Enrico Onufrio (Memmo, F. P.); Ferruccio Ulivi (Pupino, A. R.); Ferruccio Ulivi (F. P. M.), p. 110

ANNO XXIII – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1973

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Memmo, F. P., Gramsci e la letteratura italiana del '900, p. 129

Mazza, E., Ad una giacca; Ricorrenza; Biglietto, p. 142

Manescalchi, F., Fuori panorama; Week end, p. 144  
 Rizzardi, A., Il seme del tempo, p. 148  
 Episcopi, A., Cassa di risonanza, p. 151  
 Capponi, O. P., Inno per il mare, p. 157  
 Girlando, L., Endecasillabo domenicale di rima impervia dedicato al sale di questa terra e di altre; La poetica, p. 159  
 Toti, G., Un irracconto su Nottua Vanessa e Cosmia, p. 165  
 Normanno, Trènos per i cosmonauti Sovietici; Io, riguardo alla magia, p. 172  
 Insana, J., Le reti della baralgia, p. 176  
 Tognelli, J., L'omino e la macchina; Fermata definitiva (non prevista), p. 178  
 Vilardo, S., Dai giornali, p. 185  
 Prestigiacomo, P., Una struttura della povertà: il linguaggio dell'ultimo Balestrini, p. 187  
 Palumbo, N., Fenoglio e le sue Langhe, p. 200  
 Turci, R., Problemi; Le inutili lezioni; Dopo l'orizzonte, p. 208  
 Bedon, G., Lucrezio e il «De rerum natura» oggi, p. 210  
 Simeoni Scialanca, P., Morte al televisore, p. 217

#### Recensioni

Eugenio Montale, G. Barbieri Squarotti, Enzo Mazza, Alberto Cippi, Nino Palumbo (Memmo, F. P.); Anna Banti, Mario Guidotti, Stefano Agosti (Reale, U.); Carlo Sgorlon, Carlo Della Corte (Pandini, G.); Rodolfo di Biasio (Martellini, L.), p. 222

ANNO XXIII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1973

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Romeo, D., *William Blake: visionario o genio?*, p. 237

Leoni, G., Quattro studi sul delirio, p. 249

Dommarco, A., Da mò ci diche addije; Da sopr'a la luggétte; Lu cellepipì; Lu maligne; É da quande so' nete, p. 253

Carnevali, B., Sui fiori-uccelli e l'amata morta; Versi sull'assenza, p. 259

Segato, G., Veglia a tre voci, p. 261

Caira, R., Varianti d'un viaggiatore d'eccezione, p. 267

Merighi, A., Poesie, p. 285

#### Note d'arte

Giannattasio, S., *Recupero di un grande: Osvaldo Licini*, p. 287

#### Recensioni

W. Binni, Roberto Pazzi, Franco Cordelli, Antonio Sanpaoli (Memmo, F. P.); Albino Pierro, Emerico Giachery (Di Blasio, R.); F. Nibbi (Martelli, M.), 291

#### Vetrina dell'editore (a cura di F. P. Memmo)

Felice Ludovisi, *Ustica* 1972; Ida Porena, *Didascalie*; Salvatore Fodale, *La politica napoletana di Urbano VI*; Jole Tognelli, *Marinka Dallos, dal Balaton al Tevere*; Rodolfo Macchioni Jodi, *Il mito garibaldino della letteratura italiana*; Petrocchi – Ulivi – Venturoli, *Testimonianze su Otello Arena*; Gian Luigi Falabrino, *Elogio della vita associata*, p. 301

ANNO XXIV – N. 1, GENNAIO-FEBBRAIO 1974

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Assunto, R., Temporalità e dialetticità del pensare poetico, p. 1

Clavarino, F., Sulla poesia di Zanzotto, p. 11

Capponi, O. P., Sono irrequieti i cavalli, p. 19

Prestigiacomio, P., Poesie, p. 23

Musti, M., «L'al di qua» di Accrocca, p. 27

Mottola, F., Pagine gialle (1970 – '72), p. 39

Martellini, L., Odissea al Luna Park, p. 43

## Note d'arte

Giannattasio, S., *Le infimigrafie di Jole Tognelli*, p. 47

## Recensioni

Giancarlo Pandini, Giuseppe Raimondi (Reale, U.); Rosario Assunto (Bottai, M. G.);

Fiora Vincenti (Pandini, G.), p. 49

ANNO XXIV – N. 2-4, MARZO-AGOSTO 1974

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Nota di Mario Pichi, p. 57

Palazzeschi, A., Gente, p. 59

Quasimodo, S., L'immagine di Palazzeschi, p. 67

Ajello, N., L'ilare dramma della vita, p. 68

Arbasino, A., Le Materassi siamo noi, p. 70

Baldacci, L., Un'originalità inimitabile, p. 73

Betocchi, C., Lieve alla vita, p. 75

Caproni, G., Il culmine della saggezza, p. 76

De Michelis, E., Modernità di Palazzeschi, p. 78  
Gatto, A., L'estro che vuole, p. 82  
Luzi, M., Un buon genio, p. 83  
Moretti, M., Gratitudine, p. 85  
Pasolini, P. P., Per una poesia di Palazzeschi, p. 86  
Petroni, G., Un dono, p. 88  
Pratolini, V., Il canto e la parodia, p. 90  
Pullini, G., La sua grazia, p. 94  
Siciliano, E., Dedicato a «Sorelle Materassi», p. 99  
Una pagina di Sibilla Aleramo (a cura di Cesare G. De Michelis), p. 101  
Gozzano e Palazzeschi (a cura di Paolo Prestigiacomo), p. 103  
Prestigiacomo, P., La «Piramide» di Palazzeschi, p. 107  
Pullini, G., Uno sguardo alle «stelle», p. 128  
Ragni, E., Incontro con Palazzeschi, p. 136

#### Cinquant'anni di critica

G. A. Borgese; Renato Serra; Alberto Viviani; Giovanni Papini; Ardengo Soffici;  
Pietro Pancrazi; Giuseppe Prezzolini; Alfredo Gargiulo; Augusto Hermet; Giacomo  
Debenedetti; Giancarlo Contini; Giuseppe De Robertis; Pietro Paolo Trompeo;  
Giuseppe De Luca; Emilio Cecchi; Pietro Paolo Trompeo; Eugenio Montale;  
Arnaldo Bocelli, p. 143

Bibliografia essenziale di Aldo Palazzeschi, p. 187

#### Indice delle illustrazioni

Aldo Palazzeschi alla sua scrivania  
Italo Criselli: Ritratto di Palazzeschi  
Lattughini: Ritratto di Palazzeschi  
Lattughini: Ritratto di Palazzeschi

ANNO XXIV – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1974

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Memmo, F. P., Iterazione, dubbio e interrogazione in alcuni testi recenti, p. 189

Motta, A., Arcangeli o del «Mite vivere», p. 196

Paolucci M. A., Theocosmantroposincronophanie, p. 212

Capponi, O. P., Lettura di Leopardi per antitesi, p. 219

Reale, U., Happiness, Finzioni, Messaggi, p. 226

Romei, E., Albert Einstein (14-3-1879/18-4-1955), p. 228

Rienzi, P., Il primo tempo della narrativa di Nino Palumbo (Appunti e note sui racconti), p. 231

Tognelli, J., Vacanzatura, p. 243

Landi, M., Poesie, p. 248

Martellini, L., Et moi dans mon coin, Allerim, Nel parlarti, p. 250

Pazzi, R., 11 settembre 1973, Non è silenzio, S'un argine del Po, p. 252

Perich, G., Sommessamente, A chi verrà dopo, Intanto, ecco, matura, p. 255

Viviani, C., Betlemme, A Luciana, «L'uomo perfetto..», A Ferruccio Masini, p. 257

Mazzarello, C., Nel grano, E tu in disparte straniera, p. 259

Vinci Orlando, C., Il socialismo di Wolf Biermann, p. 261

Grande, M., Ultime pagine, p. 268

Cara, D., Autoritratto con morte e altro, p. 274

Santangelo, V., La poesia di Nino Pantaleo, p. 278

#### Recensioni

Sergio Solmi, Giulio Andreotti, Domenico Rea, Nino Crimi, Mariaceleste Celi, Carlo Villa, Almanacco dello Specchio n. 3 (Memmo, F. P.); Sergio Salvi, Luigi Brioschi (Villa, C.); Andrea Rivier (Grillandi, M.); Leonida Repaci (Bettarini, M.); Sauro



Marianelli (Reale, U.); «Quaderni umbri», Antonio Carlo Ponti, Alessandro Merini (\*\*), p. 283

Vetrina dell'editore (a cura di F. P. Memmo)

Filippo Cilluffo, Due scrittori siciliani; Bruno Migliorini, Lingua d'oggi e di ieri, p. 299

ANNO XXV – N. 1-3, GENNAIO-GIUGNO 1975

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Bosco, U., Arnaldo Bocelli, p. 1

Clavarino, F., Le due culture a quindici anni dal libro di Snow, p. 4

Di Pietro, S., Fanali e nanni, Ménnula amara, Nun ridiri, p. 21

Mazza, E., Ritratto di famiglia, p. 24

Cagli, B., Al quinto giro di valzer, Tornando a casa ubriaco, Epitaffio, p. 32

Memmo, F. P., Intervento in tre tempi, p. 35

Cavalli, E., Stanotte l'affilato coltello, p. 38

Musti, M., Sulla struttura ritmica del «Cantetto senza parole» di Ungaretti, p. 40

Ferrara, A. G., La casa del poeta, Uno sguardo posato sulla persona, p. 47

Lombardo, D., C'è un corpo..., p. 49

Ronsisvalle, V., Finali, racconto svizzero, p. 51

#### Recensioni

Mario Luzi (Lopez, O.); Andrea Zanzotto (Pandini, G.); Giuseppe Rosato, Giancarlo Pandini, Andrea Rivier (Reale, U.); Michele Urrasio (De Matteis, G.); Paola Pillitu, Delio Carnevali, Mohammed Akalay, Normanno, Marta Savini (Memmo, F. P.);

Giorgio Manganelli, Lorenzo Magalotti (Villa, C.), p. 79

Vetrina dell'editore (a cura di F. P. Memmo)

Matilde Callari Galli e Gualtiero Harrison, La danza degli orsi; Umberto Piersanti, Il tempo differente; Carlo Martinelli, Cronache di musica contemporanea; Virgilio Titone, Il pensiero politico dell'età barocca; Vanni Ronsisvalle, Attuale estensione di Messina; Ferruccio Ulivi, Racconto siciliano di Carpinteri, p. 92

Marta Savini, Il mito di Roma nella letteratura della nuova Italia (Oliva, G.), p. 96

ANNO XXV – N. 4-6, LUGLIO-DICEMBRE 1975

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Eurialo De Michelis, a cura di M. Picchi

Sommario

Premessa, p. 101

Nardi, P., Lettera, p. 103

Bocelli, A., «Bugie» di De Michelis, p. 108

Barberito, M., Punti fermi sul Belli, p. 115

Bazzarelli, E., Osservazioni sul «Dostoevskij», p. 123

De Nardis, L., Il critico delle letterature straniere, p. 129

Dommarco, A., Il traduttore da poesia, p. 133

Gerra, F., Del come anche una piccola cattiveria possa creare le premesse di una salda amicizia, p. 142

Libertini, N., Note in margine agli studi manzoniani di De Michelis. Quasi una confessione, p. 161

Mazza, E., I racconti riscritti, p. 165

Picchi, M., Le fabbriche della fama, p. 175  
Tognelli, J., Nel «Labirinto di vie d'aria», p. 181  
Ulivi, F., Gli studi manzoniani di Eurialo De Michelis, p. 187  
Virdia, F., Scrittore di frontiera, p. 197  
De Michelis, E., Autobiografia, p. 203  
De Michelis G. C., Bibliografia degli scritti di Eurialo De Michelis, p. 205

ANNO XXVI – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1976

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Serri, M., Leopardi e il Novecento, p. 1  
Memmo, F. P., L'alibi del clown di Antonio Barbuto, p. 9  
Accrocca, E. F., Il posto, Il ritorno, p. 14  
Leonello, C., Pound e la Cina, p. 17  
Paulucci, M. A., Belle di notte, p. 22  
Normanno, Due poesie per Ilaria, p. 27  
Centini, M., Shopping, Il bucato, Scomposizione, p. 31  
Cacaci, F., «Col sorriso d'innocenza»: note sulla follia in Bellini, p. 33  
Ponti, A. C., Sei poesie, p. 48  
Caira, R., Motivi crepuscolari nella poesia di A. Onofri, p. 51  
Occhipinti, G., Meditazione all'avemaria davanti allo specchio di un lago, p. 63  
De Pinto, P., Tre poesie, p. 65  
Romani, B., La Scala di Andrea Rivier, p. 67  
Gaudio, V. S., La questione del segno, p. 70

Recensioni

M. Sacco Messineo (Sole, A.); Cosma Siani (Romani, R.); Miccinesi, M. (Cappi, A.); Ferdinando Virdia (Reale, U.); Fernanda Stellingwerff Picone, Giovanni Occhipinti, Elio Filippo Accrocca, Italo Alighiero Chiusano, Ruggero Jacobbi, Bruno Dozzini, Vincenzo Santangelo, Stefano Vilardo, Guido Mariani, Pierluigi Castellani (Memmo, F. P.), p. 74

Vetrina dell'editore (a cura di F. P. Memmo)

Arnaldo Bocelli, Maria Luisa Belleli, Bonaventura Tecchi, Franca Calandra, Virgilio Titone, p. 88

ANNO XXVI – N. 3-5, MAGGIO-OTTOBRE 1976

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Numero dedicato a Niki Berlinguer, a cura di G. Mazzullo e F. Ulivi, bibliografia a cura di M. Savini

Sommario

I

Bovi, A., *Natura personale e poetica degli arazzi di Niki Berlinguer*, p. 95

Giannattasio, S., *L'arte di Niki Berlinguer*, p. 99

Masino, P., *Le «traduzioni» di Niki Berlinguer*, p. 101

Passoni, F., *Tecnica nuova negli arazzi della Berlinguer*, p. 105

Ponente, N., *Gli arazzi di Niki Berlinguer: meditazione critica sulla pittura*, p. 108

Ronsisvalle, V., *Riflessioni sull'arte di Niki Berlinguer*, p. 110

Ulivi, F., *Itinerario di Niki Berlinguer*, p. 115

Venturoli, M., *Gli «arazzi moderni» di Niki*, p. 120

## II – Testimonianze

Battistini, A., 1957; «U. d. F.», 1957; Tanzi, A., 1957; Musiani, I., 1958; Benintendi, C., 1959; Brenna, E., 1959; «G. B.», 1959; «R. S.», 1959; Scarpa, P., 1960; Guzzi, V., 1960-63; Miele, F., 1960-63; Mariani, V., 1963; «C. T.», 1963; «Vice», 1963; «Berenice», 1960-66; «p. s. b.», 1966; Passoni, F., 1966; Apuleo, V., 1963-67; Mastroianni, U., 1967; Mazzacurati, M., 1967; Trucchi, L., 1970; Beringheli, G., 1971; Morosini, D., 1967-72; Marsan, C., 1975; Micacchi, D., 1975; Mazzullo, G., 1976.

## III – Contributi critici

Levi, C., *Splendore e mistero degli arazzi di Niki Berlinguer*, p. 157

Innocenti, M., *Misura ritmica negli arazzi di Niki Berlinguer*, p. 159

Moravia, A., *Gli arazzi di Niki Berlinguer: un piccolo museo d'arte moderna*, p. 161

Carandente, G., *Arazzi di Niki Berlinguer*, p. 163

Bevilacqua, A., *Niki Berlinguer e la corrosione critica del modello*, p. 166

Scorza, V., *Niki crea e interpreta motivi floreali*, p. 169

Nota biografica, p. 171

Bibliografia essenziale, p. 172

Indice delle tavole, p. 175

ANNO XXVI – N. 6, NOVEMBRE-DICEMBRE 1976

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Assunto, R., Incontro con i personaggi. I. L'arte non è produzione nè consumo. II.

Sull'Italia vedova di bellezza, p. 177

Belleli, M. L., Il mio mare, Paesaggio, Il bambino e la palla, La giraffa, Giovinetta che si confida, Il mio nero sgomento, p. 198  
Baldassarri, R., Itaca non aspetta, p. 201  
Monti, M., Luglio, A volte, p. 204  
Longo, O., Studi Elisabetiani, p. 206  
Cara, D., Ulisse nel mio tempo, p. 210  
Valle, R., Hans, Allocuzione, p. 212  
Gaudio, V. S., da L'adattamento sensoriale all'habitat della mater, p. 215  
Garufi, G., Eppure vorrei, p. 218  
Di Fede, N., Tecchi e i poeti svevi, p. 219

#### Recensioni

Marino Piazzolla (Cosma Siani); Carlo Felice Colucci (Domenico Cara); Clara Rubbi (Piera Simeoni); Achille Serrao (Francesco Jengo); Gaetano Salveti (Ennio Dirovi); Paolo Ruffilli (F. P. M.); Emanuele Romei (F. P. M.); Leonardo Mancino (Luigi Martellini), p. 230

#### Vetrina dell'editore

Enzo Leopardi, Cronaca di un giorno (Giovanni Occhipinti); Giovanni Getto, Tre studi sul teatro; Aurelio Navarra, Annotazioni verghiane e pagine staccate; Francesco Giunta, La natura e il segno di Oscar Carnicelli; Natale Tedesco, L'umanità di Porzano dentro e fuori lo schermo (a cura di F. P. Memmo), p. 240

ANNO XXVII – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1977

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Scorretti, C., Pound e la Cina antica, p. 1  
 Gaudio, V. S., In Alberto Giacometti, p. 9  
 Campanozzi, F., L'astro sconfitto, Partenza dei gabbiani, Vecchio cratere, p. 14  
 Santangelo, V., Phnom Phen, Quella donna indugiava a chiamarmi, p. 16  
 Rotolo, V., Il dramma dell'alienazione in un lager greco: La Pestilenza di Andrea Franghiàs, p. 18  
 Cavalli, E., Spiaggia, Mattino, p. 27  
 Lamperini, L. L., Canzonetta problematica, canzonetta dell'oroscopo, p. 29  
 Gulino, P., Rosso di San Secondo a vent'anni dalla morte, p. 32  
 Paulucci, M. A., Poesia come sfida, p. 36  
 Caputi, I., Alberi, Rue de la Loi, notturno, Il contrasto filosofico, p. 37  
 Violani, E., Due poesie, 1944, Ostiglia (MN), p. 41  
 Dozzini, B., Lasciami cancellare, Pioggia, La morte si stinge, p. 44  
 Motta, A., Umberto Malvardi: un bilancio della poesia religiosa, p. 46

Note sulla poesia: Ugo Fasolo, Domenico Cara (Occhipinti, G.); Alberto Cippi (Ferri, G.), p. 62

#### Recensioni

Francesco Paolo Memmo (Martellini, L.); Giuseppe Mazzullo (Tognelli, J.); Alberto Mario Moriconi, Giancarlo Pandini (Reale, U.); C. Falconi, Barbara Alberti (Lamperini, C. L.); R. Antini (Cosma Siani); Marie Cardinal (Gabriel Caponera); Adriana Guerrini (Piera Simeoni); Franco Manescalchi, Mariella Bettarini (Francesco Paolo Memmo), p. 73

#### Vetrina dell'editore

Giorgio Petrocchi (Lamperini, L. L.); Giovanni Marrone (Mormile, C.); Vanni Ronsisvalle, Atti del colloquio internazionale di archeologia medievale, Adele Profeta (Memmo, F. P.), p. 85

ANNO XXVII – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1977

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Ronsisvalle, V., Il presidente, p. 89

Reale, U., Il lieto, fine, Collage, Vittime, L'oroscopo, p. 106

Fabrotta, B., Quattro sequenze, p. 108

Gagliano, E., Si vorrebbe, Anno vecchio, anno nuovo, Padre, p. 110

Paulucci, M. A., Le calme decisioni, L'opera d'arte, La verità (l'ombra), L'ora bianca, Nessuno, p. 113

Occhipinti, G., Ancora il fuoco, Megalopoli dell'anima, p. 116

Tognelli, J., Le sofisme, p. 118

Simeoni, P., Acquario sintetico, Temporale d'estate, p. 121

Battaglia Longobardo, T., Ospedale, p. 123

De Rosalia, A., Una poesia per l'uomo, p. 133

Bordini, C., Poesia scritta di notte, Epitaffio, Due poesie per Silvia, Remo, p. 139

Valle, R., Addio, Il silenzio ha intrappolato l'essere, p. 141

Marinelli, C., Charles Edwaes Ives, p. 143

#### Recensioni

Maria Luisa Spaziani (Lombardi, O.); Eraldo Miscia (Simeoni, P.); Marco Forti, Adelia Noferi (Memmo, F. P.); Raffaello Piraino (Quatriglio, G.), p. 150

#### Vetrina dell'editore

Alfredo Li Vecchi (Memmo, F. P.), p. 156



ANNO XXVII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1977

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Maraz, A., Tre donne, p. 157

Cagli, B., Quartetto detto «Del Congedo», p. 163

Turchi, M., «E le ceneri al vento» di Ferruccio Ulivi, p. 166

Verdi, F., da «La formazione e il codice», p. 170

Memmo, F. P., I fili dell'astuzia, L'ingiunzione, Ad personam, p. 173

Siani, C., Il dialogo, Il cammino, p. 176

Cara, D., Coincidenze (e viaggio) nella sintassi, p. 179

Romani, R., L'opera poetica di Girolamo Comi, p. 191

La Scola, E., Ragazza di pesco, Il giardino, p. 194

Caramitti, S., Sul ponte sospeso, Spegnete le luci, p. 196

Tordi, R., Una nota per Giacomo Debenedetti, p. 198

Pezard, A., Dedicà (Traduzione di Elena Del Beccaro Alpi), p. 202

#### Note sulla poesia

Cappi, A., La natura, la storia, la poesia, p. 207

#### Recensioni

Gianni Toti (Tognelli, J.); Margherita Guidacci (Garufi, G.); Wanda Marasco (Colucci, C. F.); Laudomia Bonanni (Lombardi, O.), p. 210

#### Vetrina dell'editore (a cura di F. P. Memmo)

Giovanni Getto, Carducci e Pascoli; Massimo S. Ganci, I fasci dei lavoratori (saggi e documenti); Emanuela Conti, Niscemi. Origini e fondazione; Giovanni Monti, Poesie ai poeti; Miguel Astrua e Pablo Neruda, Abbiamo assaggiato l'Ungheria, p. 218

ANNO XXVIII – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1978

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Stampa, P., Notizie per una psicologia della produzione di senso. Gabriele D'Annunzio e l'humor estraniato nella prassi testuale de *l'Innocente*, p. 1

Toti, G., Poetaffi di giannitoti, p. 20

Bentivoglio, M., Fantadichiarazione di poetica assolutamente scientifica, p. 25

Marniti, B., «Caro atomo» di Albert Frattini, p. 27

Colucci, C. F., Di quando in quando, Rielaborazione, p. 31

Lombardi, O., Poeti a Tagliacozzo, p. 33

#### Arte

Cara, D., Nedda Guidi: la superficie della terra e le specularità cromatico-modulari, p. 36

Montella, M., La grafica di Manna nell'Astrolabio di Roma, p. 40

Ulivi, F., Alfabetica e dialettica spaziale di Carnicelli, p. 43

#### Recensioni

Lanfranco Orsini (Colucci, C. F.); Mario Miccinesi (Lombardi, O.); Giorgio Barberi Squarotti (Santangelo, V.); Carlo Rao (Gagno, R.); Ferruccio Monterosso, Guglielminetti-Zaccaria (Pandini, G.); Bartolo Catafi, Giancarlo Pandini (Occhipinti, G.); Maria Pia Argentieri, Serena Caramitti (Memmo, F. P.); Luigi Martelli, Franco Prete, Nino Palumbo (Reale, U.); Vanni Ronsisvalle (Di Paola, S.); Sebastiano Saglimbeni (Ferri, G.), p. 45

ANNO XXVIII – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1978

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Bernari, C., Pugni proibiti, p. 65

Luisi, L., Quattro conchiglie per una donna, p. 75

Cherchi, L., Al libro ignoto, p. 78

Coppini, R., Poesie, p. 82

Turchi, M., «Il pastor fido» di Battista Guarini, p. 85

Battilana, M., Liebestraum, Rubrica, p. 90

Lamperini, L. L., Un Tiziano tranquillo, p. 93

Campanozzi, F., A livello, La ninna, Bimbi, p. 95

Fracalanza, M., Le lettere di De Roberto a Donna Marianna degli Asmudo, p. 98

Ruggiero, G., Dicondra, Gigli, L'erba e la nube, p. 101

Giannattasio, S., Ieri, Le madonne di Cagli, p. 103

Pecora, E., «Dagherrotipo» di Vito Riviello, p. 105

Di Paola, G., Bianca corruzione, Sabato, p. 108

Quadrozzi, G., Preghiera, Venezuela, L'acquario, p. 110

Gagliano, E., Scavi, Nevrosi, p. 112

Piersanti, U., La prima monografia dell'autore di «Lacombe Lucien», p. 115

#### Recensioni

##### Narrativa

Mario Devena, Gilberto Finzi (Cara, D.);

##### Poesia

Antonino Cremona (Pandini, G.); Rocco Familiari (Santangelo, V.); Grazia Maggio (Simeoni, P.); Carla Mazzarello, Lanfranco Orsini (Cherchi, L.); Andrea Rivier (Caponera, M. G.);

Varie

Giuliano Manacorda (Lombardi, O.); Alberto Cippi (Turati, P.); H. Gunther (Lamperini, L. L.), p. 118

ANNO XXVIII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1978

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Ciannamea, N., Alice nel parco, p. 129

Kindinis, K., Ode (traduzione di Mario Vitti), p. 134

Battilana, M., Racconto di Natale, p. 136

Giubertoni, A., La casa perduta, p. 141

Serrao, A., Dei ghetti nella notte d'Europa, E Brahms, p. 145

Paulucci, M. A., Telepatie, p. 147

Tagliati, G., Parioli show, Ferrara 1977, p. 151

Carinelli, G., Crisi di valori nei giovani arrabbiati, p. 153

Aliberti, C., Una nuova lettura di Brancati, p. 164

Arte

Barcellona, G. S., Tre pittrici siciliane, p. 172

Pozzi Giovanni, Una mostra romana di incisioni, p. 178

Recensioni

Poesie

Bartolo Cattafi (Occhipinti, G.); Adriano Gattucci (Gherardini, R.); Giancarlo Pandini (Aliberti, C.); Renzo Nanni (Lamperini, L. L.); Alberto di Raco, Antonio Loterzo (Colucci, C. F.); Mario Alessandro Paulucci (Cara, D.); F. P. Borazio

(D'Amaro, S.); Emily Dickinson (Simeoni, P.); Michele Urrasio (De Matteis, G.); Rosa Cimino Lomus, Licia Liotta (Del Rosso, A.), p. 180

ANNO XXIX – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1979

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

##### Inchiesta sulla fantascienza

Tordi, R., La fantascienza come esplorazione «diversa» della realtà (Interviste a: Luigi De Nardis, Giacinto Spagnoletti, Carlo Bernardini, Lucio Lombardo Radice), p. 1

Conti, I., Due poeti polacchi, p. 26

Iwaszkiewicz, J., Pasqua a Venezia; «Il somarello grigio tira pigro»; «Voglio tanto bene alla stagione dei morti»; Il catenaccio (traduzione di Irena Conti), p. 27

Herbert, Z., Il signor Cogito si intrattiene sulla tentazione di Spinoza, Caligola (traduzione di Irene Conti), p. 30

De' Giorgi, E., La morte del Poeta; «Ogni risveglio»; Per la morte di Rina Morelli, p. 34

Garufi, G., Agnizione, p. 37

Oliveri, A., Nave del sud; Non appena; Colpo secco; Osso e pelle, p. 39

#### Recensioni

Critica: Angelo Guglielmi (Pandini, G.); Marilla Battilana (Gorini, M.)

Poesia: Francesco Paolo Memmo (Pandini, G.); Elio Pecora (Lecco, A.); Armando Patti (Pandini, G.); Adriana Basile (Tognelli, J.); Vitaldo Conte, Roberto Voller, Rolando Certa, Carlo Rao, Gabriele Di Matteo (Argnani, D.); Sebastiano Saglimbeni, Brandolino Brandolini (Verdi, F.)

Narrativa: Giacomo Leopardi (Tognelli, J.); Gilberto Finzi, Lamberto Pignotti (Verdi, F.)

Varie: Rosario Assunto (Gagliano, E.), p. 41

Vetrina dell'editore

Ferruccio Ulivi (Romano Cervone, A. T.); Roberto Coppini (Nòferi Curioni, A.); Gianfranco Zàccaro (Maria Lisa Monna); Giuseppe Messa, Leo Russo, Rachele La Rotonda (Pecora, E.), p. 58

ANNO XXIX – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1979

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Lucio Piccolo

Nota di Vanni Ronsisvalle, p. 65

Parte I – Il favoloso quotidiano

Ronsisvalle, V., Il favoloso quotidiano, sceneggiatura e script del film tv su Lucio Piccolo, p. 71

Parte II – Scritti dispersi di L. Piccolo

Da due lettere inedite di Piccolo a Corrado Stajano, p. 99

Poesie: Da molt'anni..., Idillio dell'eco fuggita, Non fu come credevi, Buccia, Nenia Marina per la notte di Amalfi, La seta, La torre, Che si spense tre volte; Veneris venefica agrestis (traduzione di Brian Swann e Ruth Feldman), p. 101

L'esequie della luna, p. 114

Parte III – Testimonianze

Bernani, C., Un poeta incontra le sue ombre, p. 133

Manacorda, G., Il barocco di Lucio Piccolo, p. 139

Montale, E., Il giovanissimo poeta, p. 141

Parte IV – Fra cronaca, critica e biografia

Giuseppe Amoroso, Sergio Antonielli, Giorgio Bassani, Camilla Cederna, Vincenzo Consolo, Enzo Fabiani, Alberto Frattini, Lorenzo Gigli, Guido Lopez, Gianluigi Paganelli, Guido Piovene, Silvestro Prestifilippo, Giovanni Raboni, Giuseppe Ravegnani, Luisa Rota, Leonardo Sciascia, Alfredo Todisco, Giuseppe Zagarrio, p. 145

ANNO XXIX – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1979

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Omaggio a Giorgio Vigolo

Argan, G. C., A Giorgio Vigolo, p. 193

De Nardis, L., Vigolo o della filologia «affettiva», p. 195

Marvardi, U., La poesia di Giorgio Vigolo, p. 201

Giorgio Vigolo, Vita, mia vita.. (inedita), p. 211

Valente, E., Musica per «Brivido della luce» (1979), p. 212

Testi, M., «Caduta» e moralismo nella poetica di Camillo Sbarbaro, p. 215

Verdi, M., Un anno giudiziario, Sael 1975, p. 226

Merola, N., Viva la critica, p. 229

Messa, G., Tirassegno, p. 233

Gaudio, V. S., Rabindranath Tagore: La trasparenza dell'alter, p. 235

Valpreda, G., Attualità, Ottobre, Spagna, p. 245

#### Recensioni

Narrativa: Achille Serrao (Toscano, C.); C. F. Colucci (Cherchi, L.); John Woolman (Battilana, M.)

Poesia: Rodolfo De Blasio (Martellini, L.); Onofrio Lo Dico (Agnello, N.); Neuro Bonifazi (Pandini, G.); Mario Gorini (Simeoni, P.), p. 247

ANNO XXX – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1980

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Cherchi, L., Sulla poesia, p. 1

Molnar, S., Vorrei essere il fumo, Sei ancora in tempo, Avvolti nei sogni, p. 6

Fontanella, L., Il sasso nell'acqua, Il mercato dei pazzi, La prima regola, p. 9

Leopardi, E., Il mattino e la sera, Il porto sicuro, p. 11

Tordi, R., Critica e autobiografia: Coesistenza impossibile?, p. 14

Falasca, F., Senza ironia tecnica, p. 20

Leotta, V., Vento di scirocco, Per Serena, p. 31

Zagarrio, G., Sugli ippogrammi di Favati, p. 33

Adriano, D., Vocazione «orfica» e «polare» di Cimatti, p. 40

#### Recensioni

Musica: Mario Rinaldi (Dalla Porta, D.)

Narrativa: Carlo Sgorlon (Lombardi, O.)

Poesia: Domenico Cara (Verdi, F.); V. S. Gaudio (Ferri, G.); Giovanni Occhipinti (Fasolo, U.); Giovanni Testori (Occhipinti, G.); Ugo Reale (Lamperini, L. L.), p. 44



#### Vetrina dell'editore

Pier Paolo Pasolini (Marvardi, U.); Biagia Marniti (Campus, G.); Mariella Bettarini (Lanuzza, S.); Angelo Scandurra (Rossi, S.); Jole Tognelli (Ulivi, F.); Ferenc Juhász (Ruspanti, R.), p. 55

ANNO XXX – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1980

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Esposito, E., Persona femminile e no, p. 65

Argnani, D., Da «I Lager fra noi», p. 76

Landi, M., Due poesie, p. 78

Paulucci, M. A., Da una bara di velluto, p. 80

Fasso Giuntani, A. M., Come amore, Tutte le solitudini, Foresta magica, p. 89

Pace, D., Nel palmo della mano, p. 91

Riccio, F., Tre poesie, p. 93

Sangiuliano, Quattro poesie, p. 95

Ruspanti, R., Lajos Kassák esponente dell'avanguardia ungherese – Da: Manifesto (1918), Da: Mesi di marzo (1921), Solitudine (1949), Preghiera pagana (1958), Poeti (1963), Io sto con te (1968), p. 97

Musti, M., Verbalità e latenza: un'analisi per A. Frattini, p. 102

Lagoni Danstrup, A., Dino Buzzati e la letteratura fantastica, p. 108

#### Recensioni

##### Narrativa

Mario Grassi (Squarotti, G. B.); Cino Boccazzi (Ruffilli, P.);

Poesia

Elio Filippo Accrocca (Reale, U.); Issa I. Naouri (Uffreduzzi, M.), p. 122

ANNO XXX – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1980

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Tordi, R., Giuseppe Ungaretti a dieci anni dalla morte. Intervista a Luigi De Nardis e Mario Petrucciani, p. 129

Cara, D., Didascalia (e diga) del poeta sperimentale, p. 139

Lo Dico, O., Lettera a Giuseppe Zaggarro, p. 141

Parenti, L., Le prime trasfigurazioni romantiche della leggenda di Torquato Tasso dal Settecento all'Ottocento, p. 145

Rossetti, O., Il ritorno a casa, p. 152

Spera, R., Foglio di via, p. 154

Solemani, P., Indennità speciale, p. 156

Bishop, E., Notiziario del 12 (traduzione di Gabriella Morisco), p. 166

Mutini, C., Fascetti: il ricatto e il riscatto pittura, p. 169

Recensioni

Narrativa

Mario Miccinesi (Aliberti, C.); Nino Pepe (Lamperini, L. L.); Pirandello-Martoglio (Danzuso, D.);

Poesia

Marcella Uffreduzzi, Autori vari (Marniti, B.); Petro Terminelli (Ruffilli, P.), p. 179

Vetrina dell'editore

Antonino Cremona (Spagnuolo, A.); Franca Calandra (Griselli, L.); Emanuele Gagliano (Di Biase, C.); Giuseppe Di Giacomo (Occhipinti, G.); Salvatore Liotta (Spagnuolo, A.), p. 186

ANNO XXXI – N. 1-4, GENNAIO-AGOSTO 1981

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Federico De Roberto, a cura di S. Zappulla Muscarà

#### Sommario

##### Lettere inedite

Carteggio inedito Verga-De Roberto, p. 3

Carteggio inedito Capuana- De Roberto, p. 15

Carteggio inedito De Roberto-Giacosa, p. 19

Carteggio inedito De Roberto-Ojetti, p. 21

Carteggio inedito De Roberto-Boutet, p. 37

Carteggio inedito, De Roberto-Patanè, p. 41

Carteggio inedito Ardizzone- De Roberto, p. 51

Carteggio inedito De Roberto-Privitera, p. 58

##### Critica

Grana, G., «Storia» e invenzione in «I Viceré», p. 67

Madrigani, C. A., Retorica e rettorica dei discorsi politici di Consalvo, p. 78

Santangelo, G., La Messa di nozze, p. 87

Scrivano, R., Ironia e deformazione in Federico De Roberto, p. 96

Tedesco, N., Le «Novelle della guerra»: De Roberto e la pluralità dei mondi reali, p.

Burrows, E. P., De Roberto romanziere: potere, politica, passione, p. 115  
 De Nola, J. P., Deux lettres inédites d'Édouard Rod à Federico De Roberto, p. 123  
 Perroud, R., L'immagine dell'aristocrazia siciliana da «I Viceré» a «Il Gattopardo», p. 128  
 Volodina, I. P., Il romanzo «I Viceré» di Federico De Roberto come esperienza di psicologia sociale, p. 140  
 Zappulla Muscarà, S., Federico De Roberto collaboratore del «Giornale di Sicilia» (1888-1927), p. 149

#### Testimonianze

Luigi Capuana, p. 161; Giovanni Verga, p. 161; Giulian Dorpelli (Luigi Pirandello), p. 161; Federico De Roberto, p. 162; Renato Serra, p. 163; Ottavio Profeta, p. 165; Benedetto Croce, p. 165; Giulio Marzot, p. 166; Carlo Bo, p. 166; Giuseppe Patané, p. 166; Gaetano Mariani, p. 167; Luigi Russo, p. 169; Giuseppe Villaroel, p. 170; Marcel Brion, p. 170; Postumio (Rodolfo de Mattei), p. 171; Giuseppe Bonaviri, p. 171; Concetto Pettinato, p. 171; Marcello Turchi, p. 172; Gaetano Trombatore, p. 172; Mario Pomilio, p. 173; Vittorio Spinazzola, p. 173; Archibald Colqhoun, p. 175; Pietro Guarino, p. 175; Mario Marazzan, p. 176; Giacinto Spagnoletti, p. 176; Carmelo Musumarra, p. 177; Salvatore Orilia, p. 177; Gabriele Catalano, p. 178; Walter Mauro, p. 178; Giovanni Centorbi, p. 179; Ermanno Scuderi, p. 179; Giulio Cattaneo, p. 180; Giuseppe Longo, p. 181; Ercole Patti, p. 181; Piero Meli, p. 182; Gaspare Giudici, p. 182; Paolo Mario Sipala, p. 182; Leonardo Sciascia, p. 183; Dominique Fernandez, p. 183; Giuseppe Amoroso, p. 183; Paolo Marletta, p. 184; Elisabetta Barchereti, p. 185; Giuseppe Savoca, p. 185; Antonio Di Grado, p. 185; Georges Pirouè, p. 186; Michel David, p. 186; Sergio Campailla, p. 187; Vincent J. Cincotta, p. 187; Laura Sannia Nowè, p. 187; Rita Verdirame, p. 188.

ANNO XXXI – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1981

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

### Sommario

Clavarino, F., Due racconti: «Il foglio verde» e «San Giuseppe artigiano (o la maggioranza)», p. 189

Bertola, C., Deformation, p. 195

Bettarini, M., I disegni di Pasolini, p. 197

Cherchi, L., Triste Magia, Il Carso, p. 199

Fregoso, M., La cena di Natale, p. 201

Li Vigni Galli, R., Fra l'una e l'altra, Un tempo folle, Richiami, p. 202

Spagnuolo, A., Una volta, Parafrasando, p. 204

Salerno, G. G., L'amore e la poesia di Antonio Cremona, p. 206

Congiu Marchese, G., Su una novella di Salvatore di Giacomo nella «Rivista Popolare» del Colajanni, p. 213

D'Amaro, S., Mosaico o museo? Alcune note su un nuovo tipo di narrazione, p. 226

Garré, M., Tarchetti, dimensione di una crisi, p. 230

Bonardelli, F., Tra semiotica e filologia (a proposito di un libro di Segre), p. 242

Calabrò, N., Stato e Chiesa, in «Dalle parti degli infedeli» di Leonardo Sciascia, p. 246

Turchi, M., Motivazioni etiche e dramma cristiano nella prospettiva vitale di Ferruccio Ulivi, p. 253

Lamperini, L. L., Per Giovanni Stradone, p. 257

### Recensioni

Giorgio Bàrberi Squarotti (Marotta, M.); Maria Luisa Spaziani (Fontanella, L.); Nino Agnello (Vetro, C.); Francesco Paolo Memmo (Colucci, C. F.); Mario Grasso (Leopardi, E.); Maurizio Cucchi, Leonardo Mancino (Pandini, G.); Piera Simeoni (Uffreduzzi, M.); Paolo Mastrocoda (Ferri, G.); Carmelo Aliberti (Cara, D.); Umberto Piersanti (Marchi, D.); Silvia Batisti (Argnani, D.), p. 259

### Vetrina dell'editore

Bruno Cagli (Spada, M.); Marisa Sedita Migliore (R. A.), p. 272

ANNO XXXII – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1982

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Barbicinti, S., L'isola di Alice, p. 1

Virgillito, R. S., Sei sonetti di Shakespeare, p. 7

Tre poeti italiani all'Accademia di Ungheria:

Lunetta, M., Tamur , p. 14

Tgnelli, J., Novelletta, p. 16

Toti, G., Versi sette per otto (cata)strofe, p. 17

Lo Giudice, A., «Paul Valéry et la modernit », P. Valéry-Robert Bresson:

L'automatica del vero, p. 20

Mazza, E., L'affinit , Il tuo giudizio, L'ospite, p. 43

Tardi, R., Savinio e Ungaretti, p. 46

Savinio, A., Giuseppe Ungaretti, p. 48

Dessani, C., Cinque poesie, p. 52

Longo, O., Alla scoperta della letteratura canadese, p. 54

Amendola, L., Da «Ipotesi di fuga», p. 57

Lazzeri, G., Quattro poesie, p. 58

Mazzarello, C., Nel cerchio, S. Clemente di Casauria, p. 60

Monachino, E., Tatuaggio d'attesa, p. 62

Vetrina dell'editore

Enzo Leopardi (Spagnolo, S.); Alfonso Zaccaria (Spagnuolo, S.); Giuseppe Mazzullo (Santucci, F.); Mario Grasso (Salerno, G. G.), p. 63

ANNO XXXII – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1982

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Kanduth, E., A proposito di storia e cronistoria del «Canzoniere» di Saba, p. 69

Barbutto, A., Quattro poesie: Nei segni delle eccezioni contemplate, Post Card, Il tempo che nessuno può renderti, Auguri, p. 90

Salerno, G. G., Le strade dell'estate: Attraversando San Lazzaro, Come i miei occhi nella tua carne, p. 94

Paulucci, M. A., La sindone bianca, Nel giorno dopo, L'avventura perduta, La novità assoluta, Sulla via del sepolcro, p. 98

Tordi, R., Papini e Freud, p. 101

Battilana, M., Masochista, Maria del dissenso, p. 110

Argnani, D., Silvia e Silvia, p. 112

Virgillito, R. S., Spazi, Il nostro cielo, Il gorgo, Dal quotidiano l'enorme, p. 114

Sangiuliano, Cinque poesie, p. 116

Cherchi, L., Sbarbaro, Gadda, Rodocanachi & Company: un dramma inedito di Guglielmo Bianchi, p. 118

Lo Dico, O., A proposito della «Diceria dell'untore» di Bufalino, p. 124

Cremona, A., Esercizio per una dizione, p. 127

#### Recensioni

Carlo Felice Colucci (Cara, D.); Carmelo Aliberti (Toscani, C.), p. 131

ANNO XXXII – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1982

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Ulivì, F., *Giuda l'oscuro*, p. 133

Pecora, E., *Elegie Santarsenesi: Da una vecchia casa, Il Tanagro, Ai padri*, p. 138

Greco, A. M., *Intervista a Mario Luzi*, p. 141

Colucci, C. F., *I killer*, p. 153

Linzalone, R., *Novelle*, p. 155

Tassi Marchese, M., *Nel nucleo profondo: Un punto solo, Come sempre*, p. 156

Ardizzone, M. L., *Deserto*, p. 158

Répacì, L., *Tanti ma tanti sacchetti di plastica*, p. 161

Cuffaro, S., *Giacomo Debenedetti critico militante: gli articoli su «L'Unità»*, p. 171

Greco, A. M., *L'ironia di Bigiaretti dal romanzo all'epigramma*, p. 179

Riccio, F., *L'epifania poetica di Alberto Mario Moriconi*, p. 184

#### Recensioni

Sergio Campailla (Zanolla, V.); I poeti del nuovo ruolo (Argnani, D.); Algertina Répacì (Santucci, F.); F. Di Carlo (Esposito, V.), p. 187

#### Vetrina dell'editore

Nino Agnello, Alfonso Zaccaria, Onofrio Lo Dico (Spagnuolo, A.); Luigi Sanna (Russo, A.), p. 194

ANNO XXXIII –N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1983

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia



Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Di Fede, N., Anatolij Gladilin narra la storia della letteratura russa contemporanea, p. 1

Mutini, C., Regina e l'opera di Rossini, p. 46

Paternostro, C., Quel profondo sud, p. 48

Fiore, E., «Qui io voglio vederli. Davanti alla pietra», F. García Lorca, p. 52

Lo Piccolo Tomasi, G., La Storia della pietra, p. 53

ANNO XXXIII –N. 3-6 - MAGGIO-DICEMBRE 1983

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Alberto Savinio, a cura di Rosita Tordi

[in copertina A. Savinio, I Consiglieri, olio su tela, cm 81x65, Coll. Privata, Milano]

#### Sommario

Tordi, R., Di Alberto Savinio o dell'interminabile interrogare, p. 65

Alberto Savinio, I candi della mezza-morte, traduzione di R. Tordi, p. 67

Cacciari, M., Savinio «europeo», p. 85

Carlino, M., A proposito di un titolo «ingombrante», p. 90

Debenedetti, E., Ricordo di Savinio, p. 100

Lanuzza, S., Savinio e la storia in frantumi, p. 103

Pedullà, W., Savinio gioca a dadi come un Dio, p. 115

Sciascia, L., Letteratura, p. 120

Siciliano, E., La scrittura trasgressiva di Alberto Savinio, p. 126

Spagnoletti, G., La sparizione secondo Savinio ovvero l'originalità della morte, p. 133

Tordi, R., Sogno e gioco nella scrittura di Alberto Savinio, p. 149

#### Testimonianze

Debenedetti, G., Lettera semiaperta, p. 165

Astaldi, M. L., Savinio in volo su cose e parole, p. 169

#### Visti da...Alberto Savinio

Weininger, p. 175

Proust, p. 183

Barilli, p. 188

Bontempelli, p. 194

Ungaretti, p. 198

Fogazzaro, p. 202

#### Tema e variazioni

La Ronda, p. 209

Il ritorno ai simboli, p. 215

Mistero dello sguardo, p. 222

Contributo a una bibliografia saviniana a cura di Daniela Bravi, p. 225

ANNO XXXIV – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1984

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Armani, A. S., La serpentina dell'alambicco, p. 1

Battilana, M., Così scorre, Personaggio femminile n. BRTGSP 47SG1ED602, p. 13

Marianni, A., Tre poesie per la pace (I nuovi dèi "1948", Negozianti "1950", Finalino "1952"), p. 16

Cremona, A., Sinibaldi, p. 19

Dommarco, A., Magnateve i chiapparille, Mais ou sont les neiges d'Antan?, Jève la chèsa mé' tutte 'nu cande, ...J'ai lu tous les livres, Dolci occhi, occhi profondi, occhi perduti, p. 25

Cagli, B., Fenomenal fenomeno (Prologhetto, Quattro missive), p. 32

De Rachewiltz, P., L'uomo che parlava ai gabbiani, p. 37

Marniti, B., I. M. 15, p. 39

Reale, U., Da «Suite romana», p. 41

Clementelli, E., «La notte di Toledo» di Ferruccio Ulivi, p. 44

Greco, E., Due tropi in Rebora e un'ipotesi per Salvatore Quasimodo, p. 49

Guerrini, G., Acrostici, p. 58

Salerno, G. G., «I guerrieri di Riace» di Mario Grasso, p. 60

Amabile, N., Florida, Editoria come poesia, p. 66

Candida, R., L'eremo, p. 72

Petrucciani, M., Il sorriso inquietante di Francesco Lanza, p. 77

## Recensioni

«I quaderni del discorso diretto» (Colucci, C. F.); Carmelo Aliberti (Calabrò, N.); Gianni Grana (Amoroso, G.); Luigi Amendola (Dalessandro, F.); Marica Mazza (Simone, S.); Raffaella Spena (Milanese, C.); Muzi Epifani (Voltaggio, F.), p. 79

## Vetrina dell'editore

Alfonso Zaccaria (Spagnuolo, A.; Amato, P.); Federico Hoefer, Carlo Carlino, Giuseppe Messa (Mutini, C.); Carmelo Trasselli (Marrone, G.); Mariella Bettarini (Berti Sabbieti, R.); Ferruccio Centonze (Di Bella, R.); Sarah Zappulla Muscarà (Congiu, G.); Sofia Jannello (Randazzo, R.); Giuseppe Modica (Titone, V.), p. 87

ANNO XXXIV – N. 3-4, MAGGIO-AGOSTO 1984

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Buffa, A., Il pranzo ambrosiano (Da «La contessa Uta») (presentazione di Giorgio Bàrberi Squarotti), p. 97

Riviello, V., Anonimo, Luoghi musicali, p. 109

Lucchese, R., Il limone e la rosa, p. 111

Gagliano, E., Metafora del carnevale, Quando i tuoi occhi, p. 112

Piersanti, U., La poesia e il suo pubblico oggi in Italia, p. 114

Benincasa, G., Due campioni: I, Rituale, II, Io ti amo; Cinque ciak, p. 122

Marini, V., Su «Lucrezio» tragedia di Enzo Cetrangolo, p. 126

Spalletti Trivelli, P., Avevo altre cose, Il nemico, Fine di un amore, Soffre la serpe, p. 132

Trojero, A., Spring 82, Spring 83, Estate, S. Caterina da Siena, Zahre, p. 134

Greco, E., Il ratto di Europa, A T., Antico turbamento, p. 136

Radicati, I., La pietra rosa, p. 139

Capuccio, L., Impotenza, Femminilità, Imprevisto, p. 151

Pasanisi, R., Leda, Sul ponte dei Sospiri, Serenata ad Amarillide, p. 153

Lazzeri, M., Corda di sabbia, p. 155

Falasca, F., Città, p. 156

Caputi, I., Il sole sorge su Haleakala, Seduction, p. 160

Geròla, G., Gilda Musa: Trent'anni di poesia, p. 162

Lamperini, L. L., Ricognizione di Sangiuliano, p. 165

#### Recensioni

Maria Luisa Belleli (Zingone, A.); Poeti a Roma (Reali, M. T.); Lucio Zinna

(Leopardi, E.); Mario Guidotti (Santucci, F.); Vittoriano Esposito (Circeo, E.); Antonio Altomonte (Plandini, G.); Cinzia Dato (Sipala, P. M.); Isidoro La Lumia (Settineri, E.), p. 173

#### Vetrina dell'editore

Renato Candida (S. A.); Pietro Rizzo (A. C.); Mario Alessandro Paulucci (Mutini, C.); Angelo Scandurra (Mutini, C.); Mario Tornello (Muzio, A.); Enzo Carli e Vanni Ronsisvalle (Paternostro, C.); Michele Russo (Cardella, A.); Giuseppe Quatriglio (Grasso, F.); Virgilio Titone (Bozzi, C.; De Filippis, G.); Elio Russo (Salvatore, G.), p. 183

ANNO XXXIV – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1984

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Mazza, A., Diario notturno, p. 193

Marin, B., Otto poesie (versione di Cesco Dessanti), p. 195

Tordi, R., Compagni di viaggio, p. 201

Cherchi, L., Uccelli nella pania, L'agave, Racconti celtici, Riviera, p. 203

Paternostro, C., Fuer Niemand?, Lettera a un'amica, Che sono una bestiolina io..., p. 205

Mazzantini, M., Cinque poesie, p. 209

Lo Dico, O., Soluzioni e dissoluzioni stilnovistiche nella poesia di Caproni, p. 212

Cremona, A., Versione fedele di Vissungos, p. 220

Cagli, B., Anna Romano o della natura ferma, p. 224

Selvaggi, G., Come in un quadro (di e per Anna Romano), p. 227

Cara, D., Il carattere dell'interrogatorio, p. 229

Franceschini, R., Poesie, p. 230

Manacorda, G., Il magma dello schema, p. 233

Amendola, T., Da «Attriti distratti intrattenuti» Nero/Giallo/Verde, Spiacevole  
inconveniente, Movimenti ciliari, p. 240

Terrile, A., *Polivalenza d'acqua*, Sedotto, Il sapore, p. 242

Martegani, U., *Ida Magli e una ragazza romantica dell'Ottocento*, p. 244

Musti, M., «*La voglia di vivere*» e *l'apparire del canto*, p. 247

Carità, C., *Ernesto Basile a Licata*, p. 257

#### Recensioni

Cesare Ruffato (Mutini, C.); Carlo Felice Colucci (Di Biase, C.); Giuliana Lucchini  
Bononi (Bigalli, D.); Claudio Magris (De Mauro, C.); Cosimo Fornaro, Antonio  
Porta (Pandini, G.); Ester Monachino (Bellezza, S.); Sebastiano Addamo  
(Sgalambro, M.); Nino Muccioli (Cimi, G.), p. 261

#### Vetrina dell'editore

Guido Tagliati (Caggiano, A.); Salvatore Vullo (Tonini, F.); Luisa Trenta Musso  
(Marchese, M.); Dino Claudio (Tibaldi, S.); Sarah Zappulla Muscarà (Mutini, C.);  
Claudia Gian Ferrari – Jole Tognelli (Frazzetto, G.), p. 273

ANNO XXXV – N. 1-4, GENNAIO-AGOSTO 1985

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Pier Paolo Pasolini, a cura di Rosita Tordi

#### Sommario

Linguaggi di Pasolini

De Mauro, T., Pasolini critico dei linguaggi, p. 7

De Nardis, L., Primo laboratorio poetico pasoliniano, p. 21

Manacorda, G., Espressioni proverbiali romanesche in «Ragazzi di vita» e «Una vita violenta», p. 31

Monti, R., Lineamenti di una ricerca linguistica dal Friuli alle «Ceneri di Gramsci», p. 38

Todini, U., Pasolini e Plauto, p. 52

#### Cinema di Pasolini

Brunetta, G. P., Il viaggio di Pasolini dentro i classici, p. 67

Verdone, M., Salò-Sade, p. 76

#### Letteratura e storia di Pasolini

Ferretti, G. C., «Mio padre, quando sono nato...», p. 85

Larivaille, P., Autobiografismo e storia nella poesia di Pasolini, p. 106

Morandini, G., La schiavitù del corpo, p. 146

Pannella, M., La morte di Pasolini, p. 160

Ronsisvalle, V., Pasolini e Pound, p. 168

Roversi, R., Rilettura degli «Scritti corsari» otto anni dopo, p. 175

Villari, L., Dolore estremo di Pasolini, p. 184

#### Il Fondo Pasolini nella Biblioteca Nazionale di Roma

Caproni, A. M., Il Fondo Pasolini. Prospettive di conservazione della cultura del Novecento, p. 193

Per una bibliografia pasoliniana, a cura di Carmine Amoroso, p. 203

ANNO XXXV – N. 5-6, SETTEMBRE-DICEMBRE 1985

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Lunetta, M., Il grande leone fulvo, p. 219

Ruffato, C., Parole lunatiche, p. 224

Tordi, R., La poesia della logica di Michaelstaedter, p. 227

Mutini, C., Bonasone e i «Symbola» di Bocchi nella versione di Maria Bianchelli  
Illuminati, p. 243

Cremona, A., La lettera, p. 248

Marotta, M. G., Dieci anni del teatro di Bruno Cagli, p. 251

Amendola, L., Tre poesie, p. 258

Attanasio, D., Quattro poesie, p. 260

Dallessandro, F., Veduta sul mare, Interno con figure, La memoria, p. 263

Masotti, G., Tre poesie, p. 258

Zanghì, S., A ogni falce di luna, La mia mente, Alla grande madre, Il figlio mai  
partorito, p. 271

Tognelli, J., Insettario: La cavolaia, La lucciola, Incontro, Farfalla notturna (non  
identificata), p. 274

Barbutto, A., da «Approssimazione al valore», Due proposte di maggio, Stanze, p.  
279

Russo, E., Ernesto e «La rivoluzione su ali di colomba», p. 282

Campus, G., Musicalità contemporanea di Biagia Marniti, p. 290

Politi Cenere, C., Poesie, p. 294

## Recensioni

William Shakespeare, a cura di Sara Virgillito (Mutini, C.); P. Ciaravolo (Cappuccio,  
L.); Mario Verdone (Ciccotti, E.); Ferruccio Brugnaro, Fernanda Stellingwerf  
(Zingone, A.); Giorgio Bàrberi Squarotti (Occhipinti, G.); Italo Calvino (Boccolini,  
M. G.); Carlo Felice Colucci (Sovente, M.); Guido Gozzano (Salerno, M. M.); Rita  
Verdirame (D'Aquino Creazzo, A.); Giuseppe Leone (Cosentini, G. G.), p. 294

Vetrina dell'editore



AA. VV. (a cura di S. Zappulla Muscarà) (Congiu, G.); Luigi Martellini (Verdenelli, M.); Graziella Isgro (Mutini, C.); Alfonso Campanile (A. A.); Maria Attanasio (Addamo, S.); Anna Bella (Rossi, S.); Salvatore Russo (S. T. C.); Romano Cammarata (Claudio, D.); Rosario Amodeo (Barrese, O.), p. 307

ANNO XXXVI – N. 1-2, GENNAIO-APRILE 1986

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Picchi, M., L'alienazione di Charles Dickens, p. 1

Centrangolo, E., Cavalcantiana, p. 8

Zingone, A., Crisi del linguaggio e librazione della maschera, p. 11

Politi Cenere, C., Poesie, p. 15

Mario A. Paulucci, L'immagine santa, Biografia oscura, p. 17

Pinsky, C., Rileggendo la «Storia della colonna infame» di A. Manzoni, p. 20

Ronsisvalle, V., La memoria dipinta: follie, p. 34

Gagliano, E., Arcipelago, p. 38

D'Alessandro, M., Bagliori, Rifugio, p. 40

Mazzarello, C., Nel sangue accestisce, Una sera di luna, Nel turbine accecato, p. 42

Ricci, A., Vacanze in Sicilia, La provincia marina di Bisanzio II, Prima poesiola fra,  
p. 46

Mutini, C., Ricordi di Gianna, p. 49

Ferri, L., Una testimonianza con tre lettere inedite di Gianna Manzini, p. 52

Lo Giudice, A., La filologia affettiva di Luigi De Nardis, p. 57

Vincentini, I., Un segno nello spazio, p. 63

Fiore, E., Anna Magnani, p. 69

Conte, I., «Papier Roulant» i genitori non verranno da lontano, Arabian Day,

Deserti/segni, p. 74

Polisena, L., De Sanctis oggi, p. 74

Campanile, A., Mentre il giorno inquieto tenta i monti, Petitio principii, Lettera siciliana, p. 80

#### Recensioni

Alberto Frattini, Rina Sara Virgillito (Mutini, C.); Dino Claudio (Belleli, M. L.); Franco Riccio, Stanislao Nievo (Di Biase, C.); Ercole bellucci (Martellini, L.); Luca Canali, Sebastiano Vassalli (Reali, M. T.); Sangiuliano (Lamperini, L. L.); Amleto Di Marcantonio (Benevento, A.); Anna Innocenti Periccioli (Santucci, F.); Luciana Varvello (Colucci, C. F.); Alessandro Ricci (Amendola, L.); Alvaro Valentini (Palanza, U. M.); Luciano Orioli (L. A.), p. 82

#### Vetrina dell'editore

Granatella (Vincentini, I.); Cesco Dessanti (Venturoli, M.); Claudio Mutini (Virgillito, R. S.), p. 104

ANNO XXXVI – N. 3-6, MAGGIO-DICEMBRE 1986

"Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

M. L. A., Introduzione, p. 113

Hall, D., Ezra Pound: Una intervista (traduzione Di Maria Luisa Ardizzzone), p. 116

De Rachewiltz, M., Frammenti di un'atmosfera, p. 141

Ardizzzone, M. L., La sapienza del sensibile. Pound (Cavalcanti) Aristotele: Prolegomena, p. 155

Bacigalupo, M., Un poeta a Rapallo, p. 183

Branca, V., Anni veneziani di Pound, p. 190  
 Caffini, A., Pound-Linati (nota di Nemi D'Agostino), p. 192  
 Cattaneo, A., Il "De Reditu" Pundiano, p. 202  
 Corti, M., Quattro poeti leggono Dante: Riflessioni, p. 223  
 De Rachewiltz, B., Il paradiso dimenticato, p. 244  
 Gallup, D., Alcune note su Ezra Pound e la censura (traduzione di Mary de Rachewiltz), p. 251  
 Gavezzani, G., Pound ama la musica, p. 258  
 Giudici, G., Note di un traduttore del "Mauberley", ' . 261  
 Gramigna, G., Note per una prima lettura dei "Cantos", p. 264  
 Luzi, M., Di una lettura imperfetta, p. 269  
 Raboni, G., Nella fucina del Gran Fabbro, p. 273  
 Sanguineti, E., Omaggio a Catullo, p. 277  
 Siciliano, E., La divina tragedia, p. 281  
 Scheiwiller, V., Vent'anni di fedeltà a Pound, i miei vent'anni, p. 283  
 Tagliaferri, A., Sull'eclissi del cerchio ideale nei "Cantos" di Pound, p. 286  
 Tordi, R., "In meine heimat..." Pound e Ungaretti, p. 294  
 Williams, W. C., Dall' "Autobiografia": ricordi su Pound. Nota di Marco Forti (traduzione di Paola Forti), p. 303  
 De Rachewiltz, M., Bibliografia, p. 333

In copertina: Henri Gaudier-Brzeska, Ritratto di Ezra Pound, 1915

ANNO XXXVII – N. 1, GENNAIO-APRILE 1987

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Ronsisvalle, V., Settecento: ossia: ultima fuga di un cavaliere malato, p. 3

Johnson, A. L., Sette poesie (traduzione di Ariodante Marianni), p. 14

Attanasio, D., Il sollievo del silenzio, p. 19

Gaudio, V. S., Se è letizia o tempo d'acqua, p. 22

Cremona, A., Tendenza onomastica, p. 27

Dommarco, A., Traduzioni di alcuni frammenti di Saffo in dialetto abruzzese (parlata di Ortona), p. 30

Livi, F., Alle origini di Enrico Pea: la cultura e la critica francese, p. 34

Marniti, B., Un suono cosmico, p. 69

Zingone, A., Per Maria Corti scrittrice d'invenzione, p. 70

Marchi, D., Mara, Il colosseo «africano», p. 83

Rosati, C., Sincronia, Frammento, p. 85

Portaccio, S., C'era quel vento, Come forse fa il gallo, Miracolo, p. 87

Carbone, R., Letteratura come ideologia, una nota su Pasolini, p. 89

Riccio, F., Verrò da te con le braccia alzate, In morte di Vittorio Sereni; La pace cui aspiri, l'ordine, p. 95

Testa, E., Poesie della trasparenza, p. 97

Amendola, T., L'alienazione di Demetrio, p. 103

De Leo, M., Resistere per essere, p. 107

Garré, M., L'eden impossibile di Francesco Mainardi, p. 114

Verdi, F., I muri diversi dagli altri, p. 120

Tognelli, J., I virtuosismi di Bernardi, p. 127

Anderson, G. W., Il canto della morte innamorata, Il trovatore alla sua castellana, Stregoneria, p. 130

#### Recensioni

Ugo Reale (Lamperini, L. L.); Alberto Frattini (Centofanti, F.); Manlio Fancelli (Polisena, L.); Corrado Calabrò (Di Biase, C.); Giorgio Taffon (Martellini, L.); Umberto Piersanti (Marchi, D.); Renzo Chiapperini, Gianni Toti (Mutini, C.); Domenico Cara (Baldessarri, R.); Mario Mazzantini (Canducci, L.), p. 32

Vetrina dell'editore

Isabella Vincentini (Mutini, C.); Giovanni Rappazzo, Giovanni Occhipinti (Zingone, A.), p. 145

ANNO XXXVII – N. 2, MAGGIO-AGOSTO 1987

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Fascicolo dedicato a Luigi Russo (*Luigi Russo fra i contemporanei*)

[In copertina: Roberto Pane, *Luigi Russo 6 settembre '22*]

Sommario

Resta, G., Il viaggio e la memoria, p. 153

Giarrizzo, G., Nella politica culturale del dopoguerra, p. 160

Da Pozzo, G., La polemica e la memoria, p. 173

Padovani, G., Lettore del «Decameron», p. 188

Scrivano, R., Nella critica e nella cultura, p. 198

Sipala, P. M., Critico dei critici del Novecento, p. 210

Monterosso, F., Sulla «Storia della letteratura italiana», p. 218

Augello, F., Delia nella personalità di Luigi Russo, p. 224

D'Angelo, F. S., La poetica trascendentale, p. 243

«Verga? Ma chi? Ettore o Giovanni?». Minima verghiana, a cura di Carlo Ferdinando Russo

I – Calendario al '23, p. 256

II - «Pensieri di trattare del Verga»: il sottonente a Benedetto Croce '16

«Bravo Russo!»: Giovanni Gentile all'autore '19

III - «Gli autoveicoli diàdochi», a cura di Sotera Fornaro, p. 262

«Io dico seguitando»: i proemi periodici, p. 275

Immagini e ricordi (da "Belfagor", novembre '61)  
Carlo Emilio Gadda, Marino Moretti, Gino Doria, p. 311  
Opere di Luigi Russo, p. 325

ANNO XXXVII – N. 3, SETTEMBRE-DICEMBRE 1987

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Maymone Siniscalchi, M., Festa e teatro del Rinascimento italiano nella tradizione inglese, p. 329

Marcovecchio, A., Da Catullo, p. 346

Cagli, B., Gesù e Mandrake, p. 349

Zingone, A., «Fronte» citazioni visive e scrittura, p. 354

Cascella, A., Semi, p. 378

Rappazzo, G., Un sogno, Il sonno dell'essere, Ma più a ritroso non andare, p. 380

Corsi, G., O colorata dalla luce..., Sera d'eclissi, La forma, p. 398

Cardana, M. C., Discorsi d'amore, p. 402

Lippolis, G., Poesia, Aratro, Anni Trenta, Se non risusciti, p. 420

Di Iorio, M., Primo e secondo viaggio alla necropoli, p. 425

Fornaro, S., Je vous aime, Auctores, p. 428

De Stefano, A., Umberto Simonetta, p. 431

Salvaneschi, E., Euridice ovvero dell'alterità, Antigone, p. 438

Belleli, M. L., La poesia di Donatella Serafini, p. 440

Tognelli, J., Un medico e il «suo» Teatro, p. 453

#### Recensioni

Enzo Mazza, Elio Fiore, Isabella Isgrò (Mutini, C.); Lessicografia filologica e critica a cura di Giuseppe Savoca (Dolfi, L.); Ugo M. Palanza (Esposito, V.); Quaderni

Veneti (Greco, E.); Fosca Marchio Bignali (Santucci, F.), p. 459

Vetrina dell'editore

Giorgio Petrocchi, Umberto Bosco (Frangipani, M. A.); Daniela Attanasio, Anna Gradenico, Stefania Portaccio, Sara Zanghì (Mutini, C.), p. 470

Anno XXXVIII – N.1, GENNAIO-APRILE 1988

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Kemeny, T., Tragedia di Amleto, principe dell'immaginazione, p. 3

Mazza, E., Frammenti sulla vecchiaia, p. 18

Marcovecchio, A., Un passo nel delirio, suggestione del Poe nella lirica di Corazzini, p. 24

Belleli, M. L., Vertigine, Requiem per un insetto, p. 31

Franceschini, R., La luce ingannevole della luna, p. 33

Patrizi, G., Filologia della complessità per la Cognizione del dolore, p. 51

Amendola, L., Appunti d'attesa in un rifugio atomico, p. 59

Cremona, A., Traduttore: il vero, il falso, p. 65

Sangiuliano, Teorema fragile con argomenti, p. 67

Claudio Mutini, *Mediazione e trasparenza delle immagini* p.70

Corsaro, A., Appunti su «Le radici dello spirito» di Renzo Ricchi, p. 79

Damiani, G., Dell'umorismo, p. 85

Salerno G. G., Danae, p. 94

Petrella, S., Il «Paradigma della distanza»: riflessioni su Idioma di Andrea Zanzotto, p. 97

Simeoni, P., Verità e menzogna, Papaveri, Strana cosa, Embrioni in freezer, p. 102

Costa Ramusino, E., Dicibilità del sublime, p. 104

#### Recensioni

Ariodante Marianni (Mutini, C.); Rodolfo Di Biasio, Maura Del Serra (Martellini, L.); Roberto Mussapi (Vincentini, I.); Sara Zanghì (De Leo, M.); Luigi Nastri (Greco, E.); Antonio Di Mauro (Pieri, M.); Guido D'Anna (Cherchi, L.), p. 107

ANNO XXXVIII – N. 2, MAGGIO-AGOSTO 1988

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Numero dedicato a Fabrizio Clerici

#### Sommario

Millesimi, I., *Omaggio a Clerici*, p. 121

#### Inediti

Chiaretti, T., *I cinquemila volti dell'uomo*, p. 125

Clerici, F., *Promenade des chimères*, p. 130

Sciascia, L., *Per «Volte Face» di Fabrizio Clerici*, p. 137

Perec, G., *Un petit peu plus de quatre mille poèmes en prose pour Fabrizio Clerici*, p. 140

Nota, p. 144

#### Presentazioni

Savinio, A., *Stendhaliani si nasce*, p. 147

Ungaretti, G., *Horror vacui*, p. 150

Green, J., *Indefiniti turbamenti*, p. 152



Carrieri, R., *Grande Aria del Barocco*, p. 154  
 Brion, M., *Le opere e i giorni*, p. 172  
 Carluccio, L., *Spirito illuministico*, p. 188  
 Praz, M., *Capricci*, p. 191  
 Buzzati, D., *Pietre e deserti*, p. 205  
 Cocteau, J., *I cavalieri della Tavola Rotonda*, p. 207  
 Hocke, G. R., *Mitologia contemporanea*, p. 210  
 Ragghianti, C. L., *Fantasma e libertà*, p. 221  
 Marchiori, G., *Poesia della solitudine*, p. 235  
 Sciascia, L., *Clerici e l'occhio di Redon*, p. 240  
 Waldberg, P., *L'eco dell'illuminismo*, p. 246  
 Zurlini, V., *I fiori di cenere*, p. 279  
 Segre, C., *L'Orlando Furioso*, p. 288  
 Moravia, A., *Viaggio con Marco Polo*, p. 290  
 Fernandez, D., *Clerici e l'Egitto di Mozart*, p. 292  
 Bianciotti, H., *Oltre le combinazioni possibili*, p. 298  
 Briganti, G., *Variazioni ariostesche*, p. 301  
 Bellonzi, F., *Clerici e la metafisica*, p. 307  
 Zeri, F., *Clerici à Rebours*, p. 316  
 Bufalino, G., *Brulicante proteiforme poema*, p. 324  
 Marinelli, C., *Qual linea al centro*, p. 335

#### Critica

De Libero, L., *Bestiario*, p. 349  
 Audiberti, J., *Fantasia e precisione*, p. 352  
 Bazin, G., *Un pittore italiano: Fabrizio Clerici*, p. 354  
 Bertolucci, A., *Come nei sogni*, p. 355  
 Falqui, E., *«Il Principe» di Fabrizio Clerici*, p. 356  
 Micacchi, D., *L'Odissea nello spazio*, p. 359  
 Tassi, R., *Luce metafisica*, p. 364  
 Fagiolo, M., *Un realismo irreale*, p. 367  
 Gonzales-Palacios, A., *Gli incubi dell'innocenza*, p. 370

Sgarbi, V., *Clerici a Ferrara*, p. 374  
Mauri, P., *Fabrizio delle meraviglie*, p. 376  
Apuleo, V., *Uno sparo nel buio*, p. 380  
Trucchi, L., *Quei rebus di pietra*, p. 382  
Millesimi, I., *Cinerama Clerici*, p. 386  
Consolo, V., *Da «Retablo»*, p. 393

Note biografiche, p. 397  
*Scritti di Fabrizio Clerici*, p. 403  
*Bibliografia*, p. 407

Giuseppe Giglio, I piaceri della conversazione. Da Montaigne a Sciascia: appunti su un genere antico, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta 2010.

ANNO XXXVIII – N. 3, SETTEMBRE-DICEMBRE 1988

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

Sommario

Camboni, M., La trilogia di H. D., p. 437  
Marcovecchio, A., Gabriele, fanciullo d'amore (Una storia di cento anni fa), p. 459  
Vincentini, I., Il mare, la chimera, p. 482  
Centofanti, F., Dino Campana, la notte, il giorno e la linea di sangue, p. 514  
Cordeschi, A., Esiste un legame tra Ungaretti e Eliot?, p. 520  
Amendola, L., Un anno letterario (marzo '86 – marzo '87), p. 523  
Tognelli, J., Occasione mancata, p. 526  
Lucchini Bonomi, G., Ma il falco atterra della regina (!), p. 529  
Sturma, L., Musica e silenzio nella poesia moderna, p. 531

Poddighe, G. M., Emerico Giachery «L'interprete al poeta», lettere ad Albino Pierro, p. 538

Lettera critica a Umberto Piersanti, p. 542

Occhipinti, G., *Iosif Brodskij: un poeta che guarda la Russia dal cuore dell'America*, p. 545

#### Recensioni

Adriana Efron (Portaccio, S.); Mario Miccinesi, Eraldo Garelo (Amendola, L.), p. 550

ANNO XXXIX – N. 1, GENNAIO-APRILE 1989

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Pichi, M., *Un odore aspro e dolce*, p. 3

Valente, E., *La panchina*, p. 10

Tentori Montalto, F., *Omaggio ad Antonio Machado a cinquanta anni della morte*, p. 12

Machado, A., *La sera darà ancora; È una forma giovanile che un giorno; Sera tranquilla, d'una; Campagna; Lassù, sugli altipiani; Mentre la neve si struggeva i monti; Morire, cadere, goccia; Quante volte mi oscurasti; Bianca foresteria; Offuscai il tuo ricordo? Quante volte!*, p. 15

Zingone, A., *L'Egitto di sabbia, la stella, la carovana*, p. 20

Attanasio, D., *da «Hors zone»*, p. 24

Siniscalchi, M. M., *Il viaggio di Don Giovanni dalla Spagna all'Inghilterra*, p. 27

Mutini, C., *Adesivi*, p. 45

Portaccio, S., *Illunata*, p. 48

Vincentini, I., *Il pegno, Le Simplegadi, Ancora la morte, La spiaggia, Agosto, La coppa, Saena*, p. 50

Intriglia, F., *Graffiti*, p. 54

Tentori Montalto, A., *Pioverà sui nostri mondi, Credere ai lampi, Sembra un deserto, Albe scoscese*, p. 65

Isgro', G., *Frammenti da un albero*, p. 68

Corsinovi, G., *Il porto nella poesia di Dino Campana tra realtà e metafora*, p. 72

Ventavoli, B., *Appunti sulla «leggerezza» di Molnàr*, p. 87

#### Recensioni

Ariodante Marianni, Tomaso Kemeny, 'Agnes Nemes Nagy (Vincentini, I.); Anna Panicali (Monticelli, P.); Agnolo Bronzino (Patrizi, G.); David Argnani (Sugni, E.); Francesco Picca (Amendola, L.), p. 103

#### Vetrina dell'editore

Marcello Vitale, Renato Civello (Amendola, L.); Collana «Esperidi» (M. C.); Anne Sexton (De Leo, M.), p. 113

ANNO XXXIX – N. 2, MAGGIO-AGOSTO 1989

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

#### Sommario

Petrucciani, M., *Per Jole Tognelli*, p. 117

Vigilante, M., *Inediti di Arturo Onofri: Temi e non poemi, Alchimie, Cino Re*, p. 119

Marniti, B., *Sole nero, Filo spinato, Volatili fossili, Ritratto d'agosto, I figli della terra, Luce solare, Ristorante cinese*, p. 141

Barbuti, A., *Da «Approssimazione al valore»: Urbino, A finibus terrae; («e/ancora*

un amore, gliene bastava il pensiero, per sempre, e ovunque»), L'ultima poesia, p. 145

Attanasio, D., Anne Sexton: una poesia sulla differenza, p. 148

Mazza, E., A lume di candela, p. 153

D'Andrea, E. U., Storia e natura, Tafofilia, S'incanta un verbo, La madre anziana, A Francesco Tentori, p. 158

Zingone, A., Ungaretti: in un vento di volo, p. 161

Carle, B., Poesia pura e motivi valeriani in Ungaretti narciso, p. 167

Paternostro, C., La sola, Dio vuol bene, Il mio Oscar, p. 181

Brandolini, A., Dalla magica lanterna, Carnevalata, Lettura evangelica, p. 185

Lippolis, G., Mr. Amore nella grande mela, I grandi di sabbia a Correy Island, p. 188

Amendola, L., Incontro, p. 191

Greco, E., Di là, fra gli alberi, p. 194

Fancelli, M., Ricchezza della memoria, Sull'altra riva, Come un sogno, p. 197

Pernaiachi, G., Quattro poesie, p. 199

De Bellis, C., La forma in fuga e il discorso nella scrittura di Lamberto Pignotti, p. 201

De Santi, G., Gina Lagorio, o del racconto naturale, p. 226

#### Recensioni

Alberto Frattini (Centofanti, F.); Luigi Martellini (Fausti, N.); Anna Banti (Poddighe, G. M.); Mario Quattrucci, Jole Tognelli (Barberini, S.); Francesco Nicosia (Marini, M. T.); 1° quaderno di Invarianti (Vincentini, I.); Sarah Zappulla Muscarà (Spina, M.), p. 239

ANNO XXXIX – N. 3, SETTEMBRE-DICEMBRE 1989

"Galleria. Rassegna quadrimestrale di cultura"

Direttore responsabile: Leonardo Sciascia

Condirettori: Mario Petrucciani, Jole Tognelli

Edizioni Salvatore Sciascia – Caltanissetta - Roma

Direzione, Redazione, Amministrazione: Corso Umberto I, 36 – Caltanissetta

## Sommario

Maraini, D., L'uomo e la lontra, p. 257

De Angelis, M., Una poesia per concludere, Storiografia, p. 262

Zeichen, V., Abbazia di Royaumont 1789-1989, Corpi del reato, Supposizioni, p. 263

Cavalli, P., Due poesie, p. 265

Insana, J., da Medicina carnale, p. 267

Kàsdaghlis, N., La tana, p. 268

Vincentini, I., Dentro il paesaggio, p. 290

De Santi, G., Paesaggio e modernità, p. 313

Portaccio, S., I pensieri, p. 324

Sicari, G., Io cerco l'innocenza, Castagnoni, p. 332

Caporali, M., Seminario Sabino, Madrid, p. 334

Scalesse, C., Due poesie, p. 335

Fiore, E., Rebecka, Prima della creazione, p. 336

Attanasio, D., da La cura delle cose, p. 338

Piersanti, U., In tempi diversi sull'Appennino, p. 339

Ricciardi, L., Poëtas vulnus genuit, p. 342

Ivanov, V. V., Struttura di una poesia, p. 343

D'Alessio, C., Le metamorfosi di Narciso, p. 352

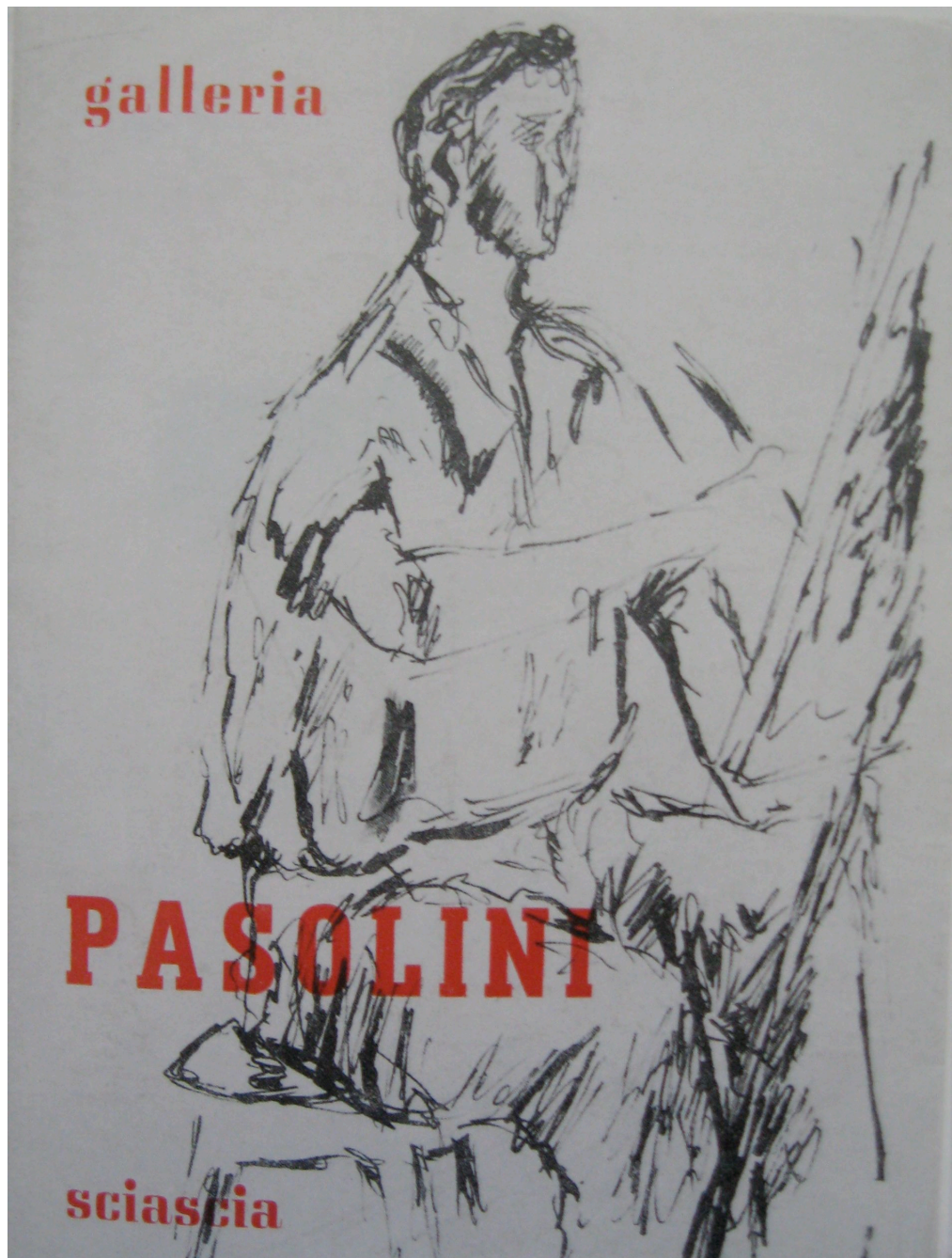
## Recensioni

Jole Tognelli (Marini, M. T.); Marin Mincu (Amendola, L.); Sandro Gros-Pietro (Di Benedetto, A.); Francesco Tentori (Barberini, S.); Carmine Di Biase (Castaldo, S.); La vita come malattia della materia. Contributi e Indici per il teatro di Svevo (Farnetti, M.); Renato Lotti (Chiodo, C.); Federigo Tozzi (Perilli, P.); AA. VV. (Bonaviri, G.), p. 370

ANNO XL – N.1, GENNAIO-APRILE 1990

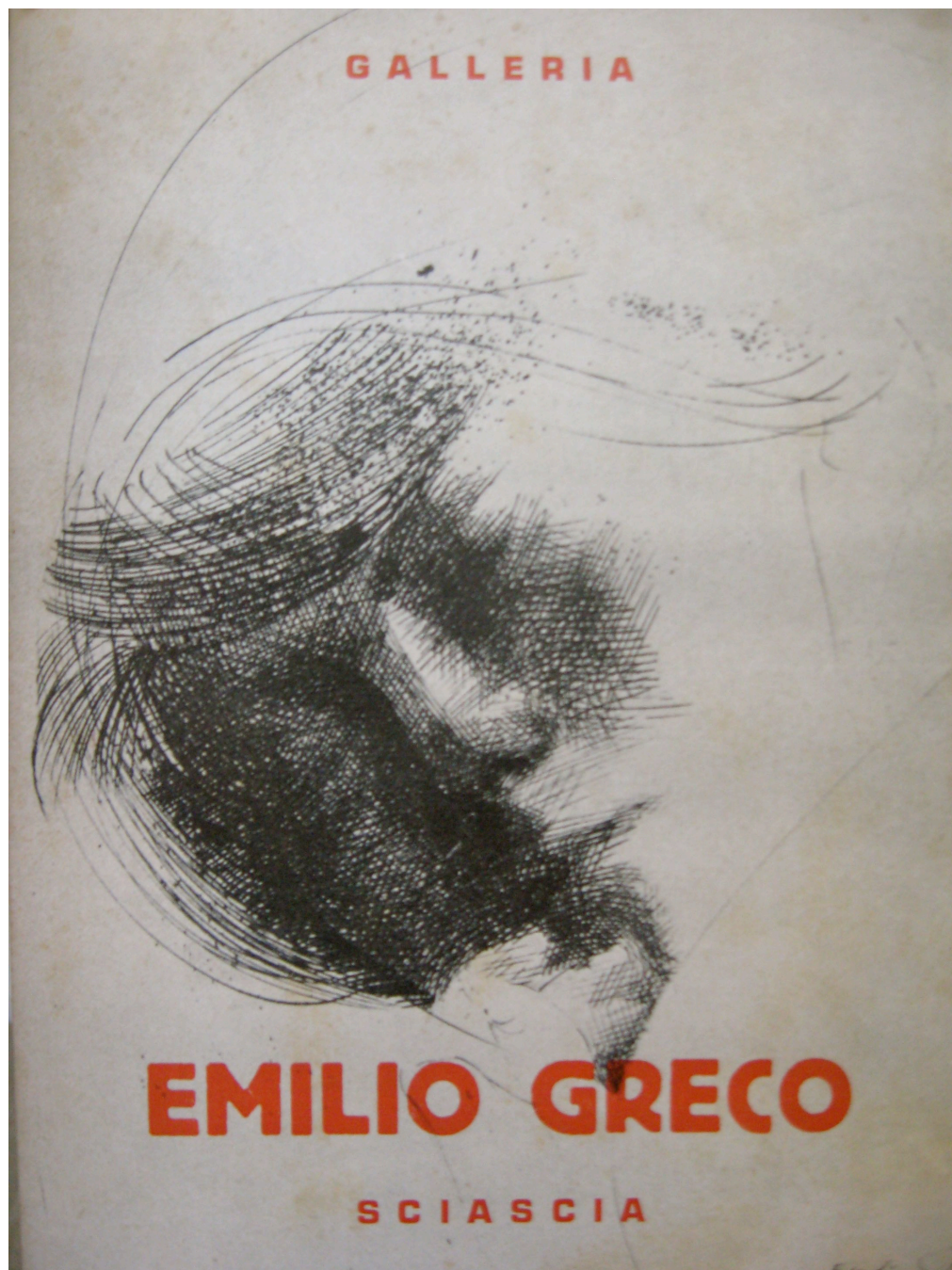
Numero dedicato a Piero Guccione

Con scritti di: Alfonso Gatto, Antonello Trombadori, Renato Guttuso, Luigi Carluccio, Leonardo Sciascia, Enrico Crispolti, Giovanni Carandente, Gesualdo Bufalino, Alberto Moravia, Jean Clair, Marisa Volpi, Marco Goldin, Giuliano Briganti, Giovanni Testori, Arturo Carlo Quintavalle.

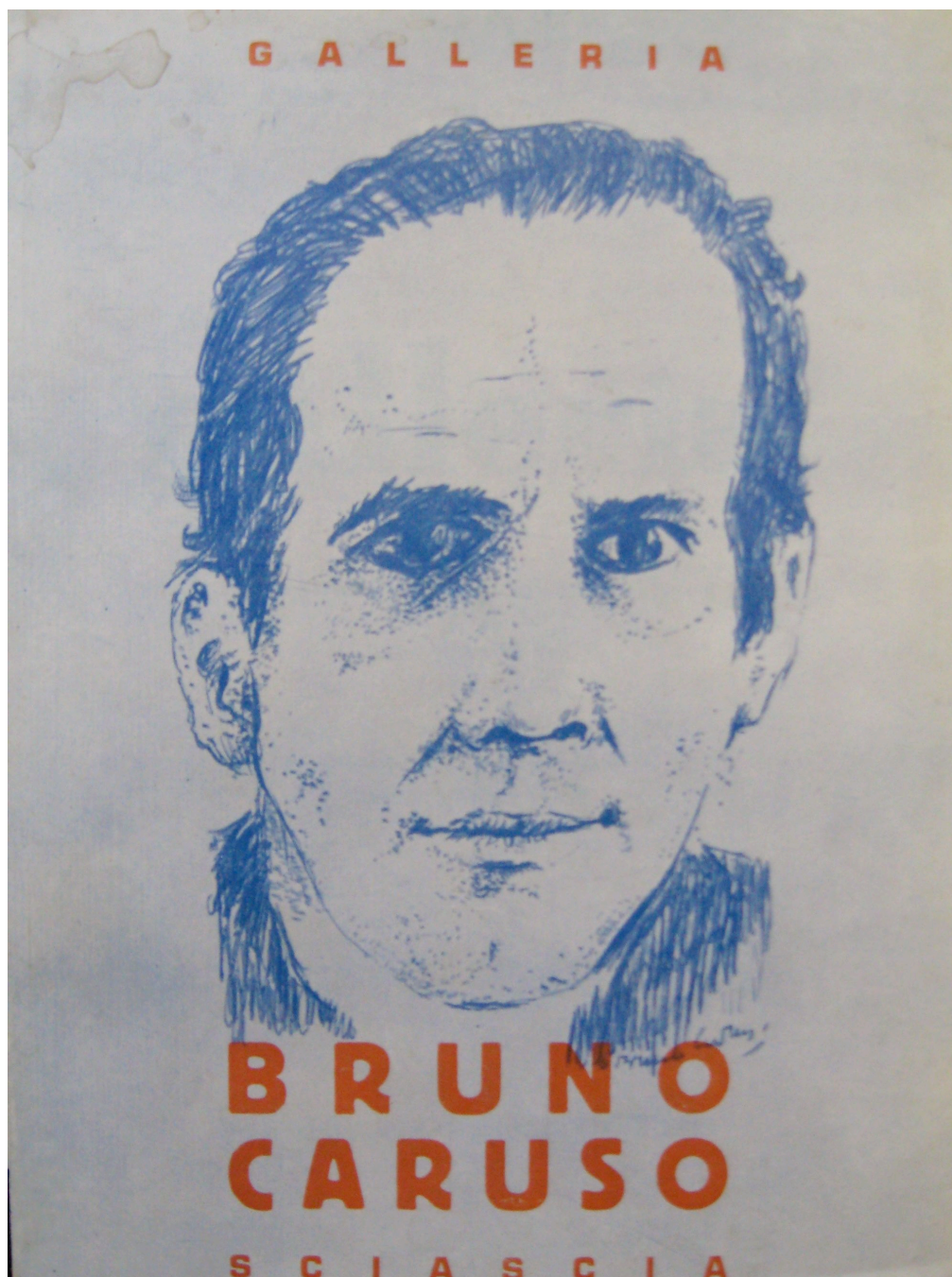


Copertina di «Galleria», *fascicolo dedicato a Pier Paolo Pasolini*, XXXV, 1-4, 1985





Copertina dedicata a *Emilio Greco*, «Galleria», XIX, 3-6, maggio-dicembre 1969



Copertina di «Galleria», *fascicolo dedicato a Bruno Caruso*, XIX, 1-2, gennaio-aprile 1969





Copertina di «Galleria», *fascicolo dedicato a Giuseppe Migneco*, XXII, 1-2, 1972





Copertina di «Galleria», fascicolo dedicato a Niki Berlinguer, XXVI, 3-5, 1976

## CAPITOLO III

### LEONARDO SCIASCIA E IL MICROCOSMO DELL'INCISIONE: “FIGURA MINORE E SEGRETA DEL MONDO”

Nell'ambito dell'interesse di Sciascia per le arti figurative – come è emerso a tratti anche nei precedenti capitoli – un posto di rilievo occupa certamente la grafica e in particolare l'incisione<sup>1</sup>.

Raccoglitore, visitatore di botteghe antiquarie, di studi artistici, d'esposizioni, di gallerie e di stampatori, autore di articolati interventi critici (citazioni estemporanee, presentazioni di mostre, articoli, prefazioni) selezionatore di illustrazioni per testi (propri ed altrui) ed ancora di copertine, consulente di editori, ai quali consigliava spesso anche incisori contemporanei per l'illustrazione di collane editoriali, come nel caso della collana edita dalla palermitana Sallerio intitolata “La civiltà perfezionata”, consistente in una serie di libri illustrati dove raffinati testi letterari erano corredati da incisioni di artisti siciliani, quasi tutti coinvolti nel progetto editoriale dallo stesso Sciascia<sup>2</sup>.

---

1 Tra le diverse testimonianze bibliografiche in merito alla passione sciasciana per l'incisione si annoverano quella di Bruno Caruso del 1997 (cfr. B. Caruso, *Le giornate romane di Leonardo Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 1997.), utile per delineare i legami tra Leonardo Sciascia, singoli artisti e specifiche occasioni; e quella di Luisa Adorno, che in precedenza, nel 1996 (cfr. L. Adorno, *Introduzione*, in *Memoria di rame*, con un'incisione di Piero Guccione, Roma Associazione degli amici di Leonardo Sciascia, 1996), puntualizzava gli spazi e la natura della passione di Sciascia nei confronti delle stampe. Non ultimo è da sottolineare il prezioso contributo di Francesco Izzo (cfr. F. Izzo, *Come Chagall vorrei cogliere questa terra.....* 1998, pp. 191-276). Si deve, infine, a Fabrizio Dall'Aglio un'attenta analisi del carattere di squisito dilettantismo che caratterizzava la simpatia intercorsa tra Sciascia le incisioni ed i loro autori (cfr. F. Dall'Aglio, “L'appassionato incompetente”. Leonardo Sciascia e il mondo delle stampe e delle edizioni d'arte, in *Il Piacere di vivere*, a cura di R. Cincotta e M. Carapazza, Milano, La Vita Felice, 1998, pp. 197-205). Mentre, tra i più recenti interventi sui gusti di Sciascia nell'ambito dell'incisione del Novecento si veda: A. Motta, *Leonardo Sciascia e i peintres et acqua-fortistes*, in “Nuova Antologia”, 2002, a. 137, f. 2221, pp. 326-332.

2 La collana, ispirata alla casa editrice Sallerio da Sciascia, il cui titolo, come afferma Francesco Izzo, fu ispirata allo scrittore da Alberto Savinio (cfr. F. Izzo, *Come Chagall.....*, 1998, p. 206), annoverava, circa 55 volumi, di ognuno dei quali veniva stampata una tiratura speciale di cento copie con le incisioni originali, numerate e firmate, riprodotte in copertina. La collana è una ideale galleria di

Sin dagli anni Sessanta lo scrittore dimostra un certo interesse per gli oggetti d'arte, seppur non in chiave strettamente collezionistica, ma derivante da una frequentazione quotidiana di artisti, antiquari e gallerie d'arte. Tra le prime testimonianze in questo senso, si può citare un breve ricordo di Bianca Cordero, apparso nel 1968, che attesta soprattutto l'interesse per la grafica del Novecento:

D'inverno vive a Caltanissetta in una casa scura, impersonale, arredata con malinconici mobili di famiglia e con tavole e sedie di un improbabile stile svedese, modesta se le pareti non fossero tutte tappezzate di quadri bellissimi, un nudo di donna pastoso e allusivo, disegnato da Guttuso, due deliziose figurine di Emilio Greco, rapidi tratti a inchiostro di china da cui sboccia la testa ricciuta di un bimbo, il profilo delicato di una donna, un Helleu, il pittore che Einaudi ha scelto per illustrare le più recenti edizioni dei libri di Proust, diversi Ben Shahn, un autore americano moderno, paradossale, protestatario<sup>3</sup>.

Tra le molte manifestazioni della personalità di Leonardo Sciascia, indubbia dunque resta l'appassionarsi al piacere spirituale, ispirato da uno specifico rapporto, che, prescindendo dai modi di un collezionismo conformistico, si muove negli spazi del personale diletto così come per l'autore avviene con la scrittura<sup>4</sup>.

Era una passione, la sua, benchè assoluta, di benevola latitudine, sì da allargarsi a comprendere parecchi territori limitrofi: film muti, vecchie fotografie, manifesti d'una volta...tutto quanto, insomma, è figura minore e segreta del mondo, alfabeto di segni più che di colori. Non che ai colori lo scrittore fosse insensibile, ma forse un poco lo disturbava la

---

incisori amati da Sciascia, tra cui Attardi, Caruso, Castellani, Cattaneo, Cazzaniga, Clerici, Cordio, D'Alessandro, De Luca, Faro, Galli, Greco, Ianich, Maccari, Morlotti, Pecoraino, Plattner, Velly e Zancanaro. Sciascia, come emerge anche dal carteggio con Mino Maccari (cfr. Lettere del 23 e del 31 ottobre 1971 di L. Sciascia a M. Maccari, riportate in *Mino Maccari 1898-1989*, catalogo della mostra, Macerata, Palazzo Ricci, giugno-settembre 1993, a cura di G. Appella, L. Trucchi, Roma, Edizioni De Luca, 1993, pp. 238-239), si impegnò personalmente nella scelta e nel coinvolgimento degli incisori, mostrando, con sicura expertise, un diretto interesse per l'incisione italiana del Novecento, aspetto che porta a considerare la selleriana collana di testi illustrati quale una sorta di "enciclopedia" degli incisori amati da Sciascia, funzionali al rapporto elettivo tra arte e scrittura.

<sup>3</sup> Bianca Cordero, *Bianca Cordero vi parla di...*, *Testimonianze inchieste documenti*, collana diretta da F. Crispi, 3, Flaccovio, Palermo 1968, p. 144

<sup>4</sup> Il legame quasi ancestrale di Sciascia per gli aspetti materiali della scrittura è ricordato da egli stesso con un aneddoto singolarissimo: «Ed ecco un'altra cosa lontana, lontanissima, che prima non ricordavo e ora ricordo: la scoperta della scrittura, il piacere sensuale, fisico, dello scrivere; l'amore agli strumenti dello scrivere: i quaderni, le matite, le penne, l'inchiostro. Curiosamente, dell'inchiostro ricordo anche il sapore. Forse qualche volta l'ho bevuto...», (cfr. *Leonardo Sciascia. La Sicilia come metafora*. Intervista di Marcelle Padovani, Milano 1979, IX)

loro presunzione di farsi immagini speculari e vicarie della realtà più diurna, quella che ogni mattina affrontiamo, svegliandoci, nel vano di una finestra.<sup>5</sup>

Riguardo la forma di collezionismo, in merito alla passione per le stampe, è lo stesso Sciascia a definirne i contorni: «Quella sera, da Prandi, presi una litografia di Lautrec (*Les courtes joies*), un'acquaforte di Goya (*Muertos recogidos*) e un grande in folio, stampato in Argentina, di poesie di Lorca con acqueforti. Sessantamila lire in tutto. Un quinto del premio che mi avevano dato. E credo che questo rapporto tra quello che ho guadagnato e quello che ho speso in stampe l'abbia mantenuto fino a ora: senza, peraltro, diventare mai un collezionista. Non ho del collezionista, né il criterio né l'ordine. Non mi importa nulla della catalogazione, stati, biffature, firme»<sup>6</sup>. Quindi non si può parlare di puro collezionismo, inteso in senso tradizionale, bensì di una forma di “consumo” intellettuale alla pari della sua sviscerata passione per i libri.

Sciascia condivideva questa sua passione da intellettuale e quasi da “bibliofilo” per l'incisione con Gesualdo Bufalino, che così ricorda la passione di Sciascia per l'incisione: «Pochi mesi prima di morire Sciascia mi regalò un libro prezioso, *Introduction à la méthode de Léonard de Vinci* di Paul Valéry, con dedica autografa dell'autore all'amico poeta Paul-Jean Toulet, condannato a letto in quel tempo (1919) da una malattia senza scampo»<sup>7</sup>. Li accomunava una passione irrefrenabile per la “stampa ricercata” di un singolo autore o relativa a un fatto culturale del passato, magari riferito alla Sicilia. Passione che li portava spesso – come ha suggerito Maria Giuseppina Catalano – a «scambi di delizie d'arte, di doni inattesi, segrete ed emozionante scoperte di collezionisti raffinati, che pure non riuscivano a nascondere il candore e il sussulto di fanciulli felici che scovano inaspettatamente una figurina cercata per anni»<sup>8</sup>. È lo stesso Bufalino a spiegare meglio le ragioni di questa

---

5 G. Bufalino, *Sciascia amateur d'estampes*, in *Il fiele ibleo* [1995], ora in G. Bufalino, *Opere. 1986-1996*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007 p. 1080.

6 L. Sciascia, Presentazione, in *Alberto Manfredi – 106 incisioni dal 1960 al 1976*, Reggio Emilia, Prandi, 1977, p. 1.

7 G. Bufalino, *Leonardo da Regalpetra*, in *Pagine disperse...*, p. 75. Paul Valéry ha occupato un ruolo importante nella formazione del gusto estetico di Sciascia, lo cita spesso a proposito dello statuto della fotografia, ma anche in merito alla pittura.

8 M. G. Catalano, *La parola incisa. Sciascia fra Bufalino e Consolo*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Caltanissetta, Salvatore Sciascia Editore, 2009, pp. 53-54.

passione: «[...] l'incisione, specialmente quando rinuncia alle arroganze e agli arcobaleni del colore e si contenta del suo antico alfabeto di bianchi e neri, è fatta della stessa sostanza di cui sono fatti i sogni, e com'essi cattura la vista dell'uomo e la fa diventare visione; e sa, nel suo breve rettangolo, sorprendere l'inesauribile cinema del mondo, e con pochi magri segni d'inchiostro, esaltare i lineamenti misteriosi delle cose, come li vede o li inventa un occhio tondo, ladro e curioso»<sup>9</sup>. La sua passione per l'incisione, come ha sostenuto Giuseppe Traina, era una vera e propria “affinità esistenziale”<sup>10</sup>. E, in relazione al rapporto incisione-scrittura, Vincenzo Consolo afferma che Sciascia «amava il disegno, le gravures, acqueforti e puntesecche, che, con il loro segno nero si potevano accostare alla scrittura, erano anzi per lui un'altra affascinante forma di scrittura, simile allo scrivere che è “imprevedibile quanto il vivere”»<sup>11</sup>.

Un'ulteriore conferma delle parole di Consolo, nel parallelismo tutto sciasciano tra incisione e prosa letteraria, giunge da una breve nota di Sciascia su Leonardo Castellani<sup>12</sup>, del 1986, dove, dopo averne apprezzato lo “svagato deambulare” quale caratteristica stendhaliana dello stile di vita condotto da scrittori e artisti, afferma: «Come Segonzac e Bartolini – come loro incisore di grande vocazione e maestria – si portava dietro le lastre da incidere. Ma più somigliava, nell'ariosa e nitida resa del paesaggio, a Segonzac. Molto diverso da Bartolini, pur praticando lo stesso paesaggio marchigiano; lontano da quel suggestivo gremire le lastre di segni, di oscurità, di morsure profonde, di concrezioni, di impronte...La chiarezza era il suo

---

9 G. Bufalino, *L'amateur d'estampes...*, 1995, p. 168.

10 G. Traina, *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999, p. 49.

11 V. Consolo, *Le epigrafi*, in *Di qui dal faro...*, p. 201.

12 Leonardo Castellani (Faenza, 19 ottobre 1896 – ivi, 20 novembre 1984), incisore e scrittore, proveniente da una famiglia di ebanisti. Nel 1917 si iscrive all'Accademia di Firenze, nella sezione “Sculptura” dove conosce Osvaldo Licini. Trasferitosi a Roma, frequenta per un certo periodo lo studio dello scultore Ettore Ferrari; ma ritorna presto a Cesena per fondarvi una fabbrichetta di ceramica intitolata “Bottega di ceramica artistica”. Durante il periodo romano aveva frequentato il gruppo futurista di F. T. Marinetti, collaborando a quel movimento artistico. Espone alla III Biennale Romana, 1925, e l'anno dopo alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Nel 1927, dopo una mostra personale a Cesena, si trasferisce a Venezia dove rimane circa un anno, in attesa di miglior fortuna. Nel 1928 viene chiamato a Fano come insegnante incaricato di decorazione di ceramica ed è in questo periodo che avvia decisamente l'attività di incisore. Nel 1930 viene chiamato a Urbino a ricoprire la cattedra di Calcografia all'Istituto d'Arte per la decorazione e illustrazione del Libro e la tiene per 38 anni. Viaggiatore instancabile e scrittore raffinato, pubblica moltissime pagine di prosa e poesia in varie occasioni. Su Castellani si veda il catalogo dell'ampia mostra di Faenza curata nel 1995 dalla Gentilini: cfr. Leonardo Castellani 1896-1984, catalogo della mostra (Faenza, Palazzo del Podestà, 21 maggio-18 giugno 1995), a cura di A. R. Gentilini, Faenza, 1995.



dono, il dono delle sue acqueforti, delle sue prose»<sup>13</sup>.

L'incisione, legata per le sue caratteristiche intrinseche al mondo della stampa, e concepita spesso dall'artista per essere stampata e pubblicata, si accosta idealmente ai libri più delle altre forme d'arte. Accostamento cui si può ricondurre il particolare interesse di Sciascia per le stampe. Lo si denota, ad esempio, quando lo scrittore afferma che «difficilmente si trova un collezionista di quadri che sia anche collezionista di stampe. Più facilmente un bibliofilo», perchè – continua - «l'immagine a stampa è nata col libro e aspira al libro», e, inoltre, più che adatte ad essere incorniciate alle pareti, le incisioni si prestano più ad essere «sfogliate e lette come libri: in certi momenti, in certe disposizioni d'animo», aggiungendo che per lui è un «piacere solitario come la lettura»<sup>14</sup>.

È indubbio che lo scrittore si accosti a questa forma d'arte con un approccio da bibliofilo, da *amateur d'estampes*. Ne troviamo, inoltre, ampia rispondenza nei suoi romanzi, dove spesso ricorrono citazioni di celebri incisioni. È il caso della nota incisione *Il cavaliere, la morte e il diavolo* di Albrecht Dürer ne' *Il cavaliere e la morte* (1988) – opera testamento dello scrittore, segnato già in quel periodo dalla malattia che lo porterà alla morte – che assume per il protagonista del romanzo, il Vice, una funzione persino lenitiva contro il dolore causatogli da una malattia incurabile<sup>15</sup>. E si noti, inoltre, che le citazioni di opere d'arte nei libri di Sciascia – come ha giustamente osservato Francesco Izzo – non sono mai di «imbellettamento estetico», e giungono, al di là della intrinseca funzione nel tessuto narrativo, a informarci della sua competenza e dei suoi gusti in ambito figurativo.

L'attenzione per le arti figurative (e per l'incisione in particolare) in Sciascia emerge anche, come è stato notato e studiato da Giovanna Jackson<sup>16</sup>, in alcuni brani dei suoi romanzi. Nel *Consiglio d'Egitto* (1963), ad esempio, nella descrizione degli strumenti della falsificazione del codice per mano dell'abate Vella si può ravvisare

---

13 L. Sciascia, *Essenzialità dei segni e delle parole*, in «L'arte a stampa», n. 3, maggio, 1986, pp. 2-3.

14 Citazione riportata da Fabrizio Dall'Aglione nella presentazione della cartella dedicata al Premio "Leonardo Sciascia *amateur d'estampes*" del 2002. Cfr. F. Dall'Aglione, *L'incisione fra arte e mercato*, in *Leonardo Sciascia amateur d'estampes*, Valverde (Catania), Il Girasole Edizioni, 2002, pp. 11-12.

15 L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte. Sotie*, Milano, Adelphi, 1988, p. 70: «[...] La vedeva nitida in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la stessa precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso».

16 G. Jackson, *Leonardo Sciascia: 1956-1976. A thematic and structural study*, Ravenna, Longo, 1982; e Ead., *Nel labirinto di Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 2004, pp. 183-227.

un interesse dello scrittore, tra l'altro mai nascosto, per il corollario tecnico e strumentale dell'incisione: «...una camera era diventata come un antro di alchimia. Giuseppe Vella vi teneva i diversi inchiostri; le colle graduate per colore, intensità e tenacia; i sottilissimi, trasparenti, lievemente verdicanti fogli d'oro; le intatte risme di vecchia, pesante carta; i calchi, le matrici, i crogioli, i metalli: tutte le materie e gli strumenti dell'impostura. (...) senza dire del meccanico lavoro di incisore, di fonditore, di (a suo modo, nel senso dell'impostura) di restauratore. Nel modo di descrivere la manipolazione del codice attraverso gli strumenti dettagliatamente descritti, mostrano la passione di Sciascia per i lati tecnici della scrittura, elementi che riportano all'immaginario del bibliofilo, dello scribacchino, ma anche la perizia di un incisore»<sup>17</sup>.

Non va dimenticato, tuttavia, che Sciascia ebbe una posizione nettamente critica nei confronti della diffusione del mercato nel campo dell'incisione, soprattutto nella seconda metà del Novecento, mostrandosi persino “disgustato” di fronte «all'indiscriminato e squalificato mercato di oggi, all'avvilimento di questo personalissimo e originalissimo mezzo di espressione a una funzione di impersonale mezzo di moltiplicazione del disegno»<sup>18</sup>. E in proposito, chiarendo anche la propria visione sull'incisione come “figura segreta e minore del mondo”, lo scrittore si troverà ad elogiare quegli incisori contemporanei che rifuggono da interessi di mercato, praticando l'incisione, anche anacronisticamente, come piacere “intellettuale”, in chiave persino “monastica”, come avviene in occasione della presentazione dell'opera grafica di Nunzio Gulino, per la mostra del 1973 nella palermitana Galleria “Arte al Borgo”:

[...] il lavoro di un acquafortista vero, di un artista cioè che ha scelto l'acquaforte come mezzo di espressione e non come mezzo per moltiplicare un disegno (e i guadagni su quel disegno), oggi è anacronistico. C'è troppa fretta; e troppa sete, di tutto. E l'acquaforte, il farla, si direbbe che comporti invece una condizione di solitudine, una disponibilità di tempo, un'assiduità e meticolosità di lavoro, una riduzione di sogni materiali da far pensare

---

17 L. Sciascia, *Il Consiglio d'Egitto*, Torino, Einaudi, 1963 (ed. cons. 1973, p. 56)

18 L. Sciascia, *Edo Janich*, senza titolo, in *Les automates*, Palermo, Sellerio, 1974, s.n.p. In questo senso, non si può parlare, riguardo alla sua passione per le stampe, di una forma di collezionismo legato al mercato, ma di un gusto tutto privato e svincolato da logiche e interessi economici.

quasi a una monasticità e comunque a un “ritiro”<sup>19</sup>.

Riguardo allo statuto dell’incisione, per la quale lo scrittore non nasconde la sua particolare predilezione rispetto alla pittura e alla scultura, giungendo persino a definirla come quale «grande e difficile arte», Sciascia esprime in altre occasioni giudizi molto significativi, tra cui molto ricorrente è quello sul valore assegnato ai contrasti chiaroscurali e ai rapporti di luce/ombra nell’incisione.

Ne troviamo riscontro, ad esempio, a proposito di una serie di paesaggi siciliani in acquaforte, datati 1981, di Domenico Faro che illustrano il libro di Sebastiano Aglianò, *Questa Sicilia* (1982)<sup>20</sup>, raffiguranti rispettivamente *L'altopiano calcareo di Porto Empedocle*, *La campagna arsa di Valguarnera*, *La vigna sull'Etna*, *Valguarnera* e *La zolfara abbandonata*. Nella presentazione al libro, Sciascia, dopo aver citato un lungo passo di Aglianò che descrive il paesaggio siciliano nella sua particolare percezione visiva fortemente chiaroscurale, caratterizzata da “toni assoluti” e da “oggettività fotografica”, osserva:

Non credo si possa trovare un testo più di questo congeniale ed esplicativo rispetto alle acqueforti di Domenico Faro. Pur fitto di richiami ai colori, questo discorso sul paesaggio sembra negare la mimesi pittorica e alludere a quella in incisione, in acquaforte. In pittura, saremmo alla banalità; in acquaforte, siamo all'essenza. E si può anche forzare il testo fino a simboleggiare nel «nulla» che, dopo l'abbagliante contemplazione del paesaggio siciliano, resta negli occhi chiusi, la nera lastra su cui cadranno poi a scalfirla i segni dell'implacabile luce, la nera luce che solo una punta d'acciaio e la morsura degli acidi fanno dare – la nera luce dell'acquaforte. Una luce fotografica, dice Aglianò; ma più pertinente, e appunto per la sollecitazione di queste di Faro, sarebbe parlare di luce di acqueforti<sup>21</sup>

Nel rapporto di Sciascia con le stampe emerge chiaramente un aspetto: la capacità delle immagini “incise” di evocare altrettante immagini di reminiscenza

---

19 L. Sciascia, Presentazione (senza titolo) a *Nunzio Gulino*, in *Catalogo Mostra Personale*, Palermo, Galleria Arte al Borgo, marzo-aprile 1973, Palermo 1973, p. 2.

20 S. Aglianò, *Questa Sicilia*, con cinque acqueforti di Domenico Faro, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 1982, pp. 125-127.

21 *Ibid.*, p. 126.

letteraria che riaffiorano nella sua memoria. La sua passione per le stampe denota questo fondamentale approccio di carattere sinestetico, dove entra in gioco il ruolo del potere evocativo delle immagini. Un esempio eclatante di tale fenomeno lo riscontriamo in uno scritto di Sciascia con il quale si presentava una mostra di Mino Maccari alla Galleria “La Tavolozza” di Palermo nel 1969, intitolato *Le donnine di Maccari*.

C'è una sua incisione che rappresenta un uomo curvo, il sigaro in bocca, che scende una scala appoggiandosi al corrimano mentre una donna proterva, sigaretta con bocchino, scollatura generosa, sale. Questa scala, questo incontro, mi ha sempre fatto pensare a un aneddoto raccontato dai Gancourt: «Baudelaire, scendendo dalla scala di una prostituta, incontra Sainte-Bauve. Baudelaire: Ah! Io so dove vuole andare! - Sainte-Bauve: E io so di dove lei viene». Quest'ultima battuta, nella xilografia di Maccari, la donna la pensa trionfalmente sbirciando l'uomo curvo, guardingo, vergognoso che scende le scale. Ed è un po' come un apologo: dell'uomo sempre in fallo sulle scale della vergogna. Solo che non bisogna prendersela, ci insegna Maccari: perchè se c'è chi sa di dove veniamo, noi sappiamo dove vogliono andare gli altri. E dunque andiamo a far quattro chiacchiere al caffè: come quel giorno poi fecero Baudelaire e Sainte-Bauve<sup>22</sup>.

Il ricorso a Baudelaire emerge – così come è avvenuto per il disegno - più volte nei confronti dello statuto dell'incisione, come nel caso della presentazione a una cartella di acqueforti di Edo Janich, dove affermerà che l'incisione è «un'arte appartata e difficile, un'arte, come diceva Baudelaire, così sottile e così superba, così semplice e così profonda, così poco gaia e così severa...un'arte profonda e pericolosa, piena di insidie e che rivela i difetti di uno spirito tanto chiaramente quanto le sue qualità; e poichè ogni arte è complicatissima sotto la sua apparente

---

22 Il testo di Sciascia originariamente fu scritto per la presentazione della mostra alla Galleria “La Tavolozza”, cfr. Mostra di Mino Maccari, Galleria “La Tavolozza”, Palermo 1969, snp. Testo che uscì nello stesso anno sul quotidiano palermitano “L’Ora” col titolo *Le donnine di Maccari* (cfr. L. Sciascia, *Le donnine di Maccari*, “L’Ora”, 11 novembre 1969), e successivamente, nel 1970 e senza titolo, sul numero monografico di «Galleria» dedicato all'artista (cfr. «Galleria», anno XX, n. 1-2, 1970, pp. 74-76).

semplicità, è necessaria una grande abnegazione per arrivare alla perfezione»<sup>23</sup>.

Nel 1973 Sciascia pubblica il suo racconto *Eufrosina*, stampato in cento esemplari numerati e firmati con un'acquaforte di Raffaello Piraino, nella serie «Paginette» per le edizioni Arte al Borgo di Palermo. La pregevole e fine lastra di Piraino raffigura Eufrosina de Siracusa, protagonista del racconto. La giovane donna è colta di profilo con sullo sfondo la luna e gli alberi. Sul viso compare una farfalla color miele armoniosamente venata di nero, la cosiddetta “farfalla di morte”, attributo riferito da Lineo di una delle tre Grazie, che si chiamava appunto Eufrosina. È uno dei tanti casi di collaborazione tra lo scrittore e alcuni degli incisori da lui più amati, che chiamerà spesso a illustrare i suoi racconti. Questo è uno dei tanti casi di felice connubio che lo scrittore amava ricreare tra incisione e testo letterario. Ma l'interesse andava anche oltre l'ambito strettamente editoriale.

Nel corso dei suoi frequenti viaggi in Italia e in Europa, dagli anni Sessanta agli anni Ottanta, Sciascia andò acquistando numerose acquaforti, litografie, disegni presso librerie antiquarie, stamperie, con quel gusto della ricerca che «lo assaliva di fronte a un quadro, una stampa, un libro» - come dirà riguardo al protagonista del suo romanzo *Il cavaliere e la morte* - da autentico *amateur d'estampes* che rievoca significativamente gli amatori dell'età dei lumi, come noto periodo cruciale per la sua formazione estetica, oltre che letteraria.

E Parigi è appunto una delle città più frequentate dallo scrittore, e da cui provengono gran parte dei ritratti incisi della sua collezione. «Fruga a Palermo, a Roma, a Parigi, dovunque gli capitò e sempre col “je ne fais rien sans joie” di Montaigne. A Parigi soprattutto dove, associa al piacere di camminare per strade giù percorse da scrittori amati, di frequentarne i luoghi abituali, questa ricerca dà il risultato inatteso di scoprirne anche tanti ritratti»<sup>24</sup>.

Un altro ricordo dell'amico Ferdinando Scianna illustra bene la dimensione in cui si colloca la passione sciasciana per le stampe, vissuta liberamente tra le strade parigine con lo spirito del *flâner*: «Ricordo le indimenticabili scorribande parigine con Leonardo nei luoghi della città, antiquari, mercati di stampe, bancarelle, che per

---

23 L. Sciascia, *Presentazione* a Edo Janich, in *Les automates*, Palermo, Sellerio, 1974, s.n.p. Si tratta di una cartella stampata in centodieci esemplari, con quattro acquaforti originali dell'artista. Per l'indicazione bibliografia, cfr. F. Izzo, *Come Chagall...*, 1998, p. 241.

24 L. Adorno, “*Je ne fais rien sans joie*”, in *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto 2007, p. 13.

lui erano una sorta di grande libro di pietra dove ritrovava gli innumerevoli amici scrittori del presente e del passato che in quelle strade, tra quei monumenti, in quei palazzi, giardini e caffè avevano vissuto e ne avevano fatto teatro delle loro storie»<sup>25</sup>.

I primi acquisti di stampe dello scrittore risalgono al 1957, anno in cui parteciperà al premio di Lugano, che consisteva in un compenso di duemila franchi svizzeri: con quella somma, dalla libreria antiquaria Prandi a Reggio Emilia, dove lo accompagneranno gli amici di Parma al ritorno da Lugano, lo scrittore acquisterà le prime di quelle che costituiranno una vasta e raffinata collezione di stampe d'arte<sup>26</sup>. Ma si tratta, come accennato prima, di un interesse che esula dai gangli del collezionismo "interessato". «Sciascia non era un collezionista. Non credo che gli importasse molto del valore di questi oggetti, dal momento che appariva felice di privarsene nel donarli a coloro i quali reputava più adatti a possederli»<sup>27</sup>.

A partire dagli anni Cinquanta, sostanzialmente, Sciascia non smise mai di acquistare nei diversi antiquari durante i suoi viaggi opere grafiche, prevalentemente ritratti di poeti e letterati, che vanno dal XVII al XX secolo, donati prima della morte alla "Fondazione Leonardo Sciascia" di Racalmuto:

La mia donazione alla Fondazione consisterebbe in una numerosa raccolta di ritratti di scrittori – acqueforti, acquetinte, disegni e dipinti -, nelle edizioni e traduzioni dei miei libri, in tutte le lettere da me ricevute in circa mezzo secolo di attività letteraria...<sup>28</sup>

Ripercorrendo, per grandi linee, questa singolare collezione grafica – per la quale si tenta qui un sintetico profilo di carattere generale – si può scorgere, anche attraverso gli autori più assiduamente presenti, il *goût esthétique* di Sciascia in ambito figurativo, oltre che, naturalmente, letterario<sup>29</sup>.

---

25 F. Scianna, *L'entelechia e il labirinto*, in *Ignoto a me stesso...*, 2007, p. 19

26 M. Collura, *Il maestro...*, 1996, p. 141

27 M. Collura, *I suoi occhi li hanno visti*, in *Ignoto a me stesso...*, 2007, p. 17

28 Citazione del testamento di Sciascia rilasciato al Comune di Racalmuto, riportato in M. Collura, *Il maestro...*, 1996, p. 371

29 Nella collezione ci sono gli scrittori che lui amava maggiormente: Voltaire, l'illuminismo, la ragione, il fautore di uno Stato dove «si ubbidisca soltanto alle leggi»; Manzoni, la civiltà giuridica e l'idea di letteratura «riparatrice delle manipolazioni della storia»; Stendhal, la fascinazione della scrittura «che rimescola occultamente la realtà per gettarla di colpo sulla pagina con l'emozione dell'azzardo»; Brancati, la commedia intrisa di tragedia, e viceversa, marchio distintivo della Sicilia (ma anche «quel sognare e parlare della donna con tale intensità ed assiduità da non reggere poi alla sua presenza fisica»); Savinio, la leggerezza della profondità, «l'intelligenza del sorriso». E infine

Nell'ambito della tradizione ritrattistica fiamminga del XVII secolo, si annovera un'acquaforte di Antonie van Dyck con il ritratto di Erasmo da Rotterdam, recante al centro la scritta "Erasmus Rotterdamus" e in basso a sinistra la firma: "Ant. van Dyck fecit aqua forti". L'opera denota le grandi doti ritrattistiche del pittore di Anversa, secondo la classica impostazione fiamminga in cui il modello, rappresentato a mezza figura e di tre quarti, conserva maggiore riserbo e semplicità psicologica. Per tipologia il ritratto è accostabile alla nota serie dei ritratti degli uomini illustri, incisi su rame, raccolta nell'*Iconografia di Van Dyck*, pubblicata postuma ad Anversa nel 1645<sup>30</sup>.

Per quanto concerne il XVIII secolo, prevale la presenza di incisori francesi, specializzati nel genere ritrattistico, tra cui si segnala un'acquaforte e bulino di F. Petit (Parigi, 1684-1706) che ritrae Pierre Bayle; un bulino che ritrae Samuel Pufendorf realizzato da Joahn Martin Bernigeroth (Leipzig, 1713-1767); un'acquaforte raffigurante Jean-Jacques Rousseau di Jean Francois Garnerey (Parigi, 1745-1837); un bulino col ritratto di Voltaire di Benot Louis Henriquez (Parigi, 1732-1806); e un ritratto di Diderot del russo Dmitrij Grigorievic Levickij (Kijev, 1735-Pietroburgo, 1822)<sup>31</sup>.

Piuttosto cospicua la presenza di ritrattisti dell'Ottocento, che si collocano prevalentemente in ambito francese, con autori di diversa natura che vanno dalla tradizione ritrattistica di memoria sei e settecentesca alla concezione del genere del "ritratto di scrittori" più libera in ambito simbolista. Tra i più noti incisori francesi, o attivi in Francia nel XIX secolo, si incontrano Pier Luis Grevedon (Parigi, 1766-1860) con un fine ritratto di Vittorio Alfieri<sup>32</sup>, Henri Fantin Latour (Grenoble, 1836-

---

Pirandello, lo scandaglio negli abissi dell'interiorità, l'impareggiabile autore del "Fu Mattia Pascal", alter ego in cui si specchia Sciascia. Cfr. Appendice III, *infra*

30 Su Van Dyck ritrattista in ambito grafico si rimanda almeno, con bibliografia accurata sull'argomento, al catalogo della mostra tenutasi al Louvre nel 2008, cfr. *Van Dyck graveur: l'art du portrait*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 6 febbraio-5 maggio, 2008), Paris, Pascal Torres, Musée du Louvre Éditions, 2008

31 Per un quadro sulla ritrattistica francese tra XVII e XVIII secolo, relativamente agli autori citati, si veda almeno: *Incisori francesi del Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'Arte del Caminetto, 21 ottobre-30 novembre, 1972), Bologna, Tamari, 1972; D. Malignaggi, *Galleria di ritratti: stampe di incisori francesi dei secoli XVII e XVIII*, Palermo, Edizioni Caracol, 2009

32 Sull'iconografia dei ritratti incisi di Vittorio Alfieri, fondamentale lo studio di Gianni Carlo Sciolla del 1998, cfr. G. C. Sciolla (a cura di), *Vittorio Alfieri ritratti incisi: l'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998

Buré, Orne, 1904) che figura con un autoritratto in litografia, Albert Aublet (Parigi, 1851-1938), Paul Avril (Algeri, 1843-Le Raincy, 1928) con un'acquaforte raffigurante lo scrittore francese Hector Henri Malot; Luise Breslau (1856-1927), Henri de Groux (Bouzelles, 1867-Marsiglia, 1930) con un'intensa litografia che ritrae Emile Zola, Fernand Desmoulins (Javenac, 1853-Venezia, 1914), George Desvalliers (1861-1950), Achille Jacques Jean Deveria (Parigi, 1800-1857), Ernest Dargent (Parigi, 1850-1908)<sup>33</sup>. Tra gli italiani, invece, per l'Ottocento si incontrano Luigi Conconi (Milano, 1852-1917) e Francesco Di Bartolo (Catania, 1826-Roma, 1913).

Significativa, per il ruolo che ricopre dal punto di vista collezionistico ma anche storiografico, è la puntasecca di Auguste Rodin<sup>34</sup> che ritrae il drammaturgo francese Henry Becque<sup>35</sup>. L'opera riveste un ruolo fondamentale per la produzione grafica del grande scultore francese, riferibile al periodo in cui l'artista risiedette in Inghilterra, e precisamente tra il 1883 e il 1887.

Il drammaturgo francese è ritratto in tre angolazioni diverse, due di profilo e una centrale, come se girasse su se stesso, secondo uno schema già utilizzato nel

---

33 Tra gli altri incisori francesi presenti nella ricca collezione sono da segnalare, anche altre figure non meno importanti, come Ernest Florian (Chez le Bart, 1863-Parigi, 1914), Eugen Froment (Sens, 1884-1916), Georges Gorvel (Parigi, 1866-1938), Edmond F. Aman Jean (Chevry Cossigny, 1859-Parigi, 1936), Friedrich Knolle (Brunswick, 1807-1877), Maximilien Luce (Parigi, 1858-1941), Diogène Maillart (Oise, 1840-1926), Paul Mathey (1844-1929), Bartolomé Maura y Montaner (Palma di Maiorca, 1844-Madrid, 1926). Sugli incisori francesi del XIX secolo un ampio studio di ricognizione rimane: C. A. Petrucci, *Incisori francesi dell'Ottocento*, Napoli, Fiorenitno, 1959.

34 Nell'ultimo ventennio dell'Ottocento, Auguste Rodin (Parigi 1840 – Meudon 1917) affianca all'imponente produzione scultorea, alcuni saggi nel campo della grafica. Durante un soggiorno a Londra presso l'amico A. Legros, nel 1881, è da questi iniziato alla tecnica dell'acquaforte, nella quale raggiunge rapidamente un notevole magistero. Dal 1890 al 1900 pratica anche la litografia. Come illustratore esordisce nel 1902 eseguendo venti composizioni per l'edizione di A. Vollard di *Le jardin des supplices* di O. Mirbeau. Nello stesso anno collabora con altri a illustrare i *Cinq poèmes* di Victor Hugo. Altre opere con sue illustrazioni sono: Gustave Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*; R. de Montesquieu, *Sabliers et lacrymatories*, 1917; C. Baudelaire, *Vingt-sept poèmes des Fleurs du mal*, 1918; F. Divoire, *Le grenier de Mantjoie*, 1919; Ovidio, *Elégies amoureuses*, 1935. Per un quadro aggiornato su Rodin, con bibliografia esaustiva, cfr. J. Mayo Roos, Auguste Rodin, London, Phaidon Press, 2010; (ibid., vol II, pp. 154-155).

35 Henry Francois Beque (Lilla 1837 - 1899), drammaturgo francese la cui produzione, seppur esigua ma molto amata da Sciascia, rappresentò una svolta all'interno della tradizione del teatro ottocentesco, autore nel 1885 del suo testo teatrale che ebbe maggiormente successo e che sollevò un enorme scandalo: *La Parisienne* ("La parigina"). Il tema dominante dell'opera è la ricerca della protagonista di un equilibrio fra le esigenze etiche-morali-sociali della vita matrimoniale e le trasgressioni fantasiose dell'adulterio. Becque produsse poco negli ultimi anni della sua vita, ma i suoi discepoli portarono avanti la tradizione che egli aveva creato. Morì nel Maggio 1899. Il pensiero artistico di Becque si distinse sia dal naturalismo di Emile Zola sia dall'idealismo romantico di Alexandre Dumas figlio. Secondo la concezione di Becque la verità del reale è già, intrinsecamente, produzione lirica, quindi è sufficiente fissarla, come una fotografia, sulla pagina di un libro. Quindi l'autore propugnò un classico e innovativo verismo.



Cinquecento da Giorgione nella celebre tavola *Le tre età dell'uomo*, conservato alla Galleria Palatina di Palazzo Pitti a Firenze. I tre prospetti del volto di Becque sono raccordati da un nervoso intreccio segnico, espressione di grande maestria gestuale, che rendono l'opera fortemente dinamica, aspetto che acquisisce una valenza alquanto rivoluzionaria nell'arte incisoria, in un'epoca in cui l'avvento della fotografia metteva in discussione le tecniche tradizionali.

Tra gli altri ritratti di scrittori amati da Sciascia, presenti nella sua collezione di stampe a Racalmuto, merita un certo interesse il ritratto di Paul Verlaine<sup>36</sup> di Anders Zorn<sup>37</sup>.

Si tratta di una fine acquaforte risalente al periodo parigino dell'artista svedese<sup>38</sup>, dove il poeta Verlaine è ritratto, in età avanzata, in un interno, suggerito da pochissimi ed essenziali elementi: il fez che lo scrittore era solito portare all'interno del suo studio, lo spigolo di un tavolo, la parete su cui poggia la sua spalla dettando il riflesso della sua ombra. L'opera riflette magistralmente la condizione esistenziale di Verlaine, attraverso tessiture segniche graffianti e un tratto espressivo intenso, che si

---

36 Nella collezione di stampe di Sciascia, figurano altri quattro ritratti di Paul Verlaine, a dimostrazione del suo interesse per lo scrittore francese. Questi sono, rispettivamente, un disegno a matita di Maximilien Luce (Parigi, 1858-1941), non datato; una xilografia, anch'essa non datata, di Felix Edouard Vallotton (Losanna, 1865-Parigi, 1925); un'acquaforte di Pierre E. Vibert (Ginevra, 1875-1937); e una litografia di Edmond Francois Aman Jean (Chevry Cossigny, 1859 – Parigi, 1936). Per le riproduzioni di questi ritratti cfr. *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Racalmuto, Edizioni Fondazione Leonardo Sciascia, 2007, pp. 156-160.

37 Anders Zorn (Mora, Dalécarlie, 1860-1920), pittore e incisore tra i più grandi ritrattisti europei tra a cavallo tra Otto e Novecento, studiò all'Accademia di belle arti di Stoccolma dal 1875 al 1881, poi soggiornò in Spagna, Inghilterra e a Parigi (1888-96), stabilendosi nel suo villaggio natale nel 1896. Fino al 1888 praticò quasi esclusivamente l'acquerello, seguendo la tecnica inglese, dipingendo ritratti, paesaggi e scene di genere. Si mostrò particolarmente abile nella resa degli effetti d'acqua. Nel periodo parigino affrontò la pittura a olio giocata su ampi tocchi fluidi che creano forme sommarie, di rara plasticità. Scene di genere e ritratti si distinguono per la vivacità dei giochi di luce e per l'istantaneità della posa, da cui è scomparsa ogni convenzione: *Ritratto di Coquelin minore* (1889: coll. priv.). I nudi collocati in paesaggi tipici, vennero molto apprezzati. Tornato a Mora, l'artista si accostò a un tipo di pittura decorativa, lavorando sui contrasti cromatici: tipi e scene folkloristiche (*Danza della notte di san Giovanni*, 1897, Stoccolma, NM), interni e paesaggi con nudi, ritratti. Dal 1882 mise a punto una tecnica di incisione che permetteva, attraverso tratteggi più o meno fitti, effetti di grande contrasto. Fu grande ammiratore di Rembrandt, di cui collezionava lastre e disegni, e a lui si ispirò in alcuni ritratti come *Renan* (1892), il *Collezionista Marquand* (1893) e *Rodin* (1907). Ha lasciato le sue collezioni e le sue opere a Mora dove gli è stato dedicato un museo. (cfr. T. P. in *Dizionario della Pittura e dei Pittori* ..., 1992, vol. VI, p. 675). L'interesse per il noto incisore svedese, in Sciascia, è confermato – come accade anche per altri artisti – dall'omaggio che lo scrittore gli rende dedicandogli il nome di un personaggio femminile, la signora Zorni, del suo ultimo romanzo, *Il Cavaliere e la morte* (1988), dove il mondo dell'incisione occupa, come noto soprattutto attraverso il bulino di Dürer (*Il cavaliere, la morte e il diavolo*, 1517), un ruolo cruciale nel tessuto psico-sociologico del romanzo.

38 Per il catalogo ragionato dell'opera incisa di Anders Zorn cfr. S. Lidbeck, *Anders Zorn: etchings, catalogue raisonné 1883-1920*, Zorn Gallery, Stockholm, States&editions, 2007.

intensifica soprattutto nello sguardo ancora felino e lucido, che, malgrado la consapevolezza della morte imminente, mostra con fierezza la sua dimensione di poeta decadente.

Tra gli incisori europei tra Otto e Novecento amati da Sciascia, si annoverano Max Klinger<sup>39</sup>, lo svedese Anders Zorn, il serbo Jaki, il praghese Jindrich Pilecek e Karl Plattner.

Nel gusto sciasciano per il mondo dell'incisione, senza dubbio, un ruolo rilevante occupano gli incisori attivi in Francia nella prima metà del Novecento, come attesta la presenza di numerosi incisori francesi nella sua collezione di ritratti, ma anche le numerose citazioni nei suoi scritti sull'argomento. Dalle acqueforti di virgiliana atmosfera di André Dunoyer de Segonzac, alle xilografie di Félix Vallotton, a quelle di Félicien Rops o di Alméry Lobel Riche, l'acuto interprete della *bonne société* e della *petite bourgeoisie* parigini di inizio secolo; per non tacere di Edgar Chahine o di Paul César Helleu, e infine di Henry de Groux.

Notevole nella collezione di Sciascia la presenza della grafica italiana del Novecento. Tra gli incisori italiani più amati da Sciascia, e che peraltro conobbe durante i suoi frequenti viaggi in Italia, si possono annoverare Luigi Bartolini, Leonardo Castellani<sup>40</sup>, Piero Guccione, Mino Maccari, Ugo Attardi, Roberto Stelluti,

---

39 Max Klinger (Leipzig 1857 – Grossjena, Naumburg 1920). Frequenta dal 1874 la Kunstschule di Karlsruhe (docente: K. Gussow), dal 1875 al 1876 la Akademie der Künste di Berlino, nel 1879 l'atelier di E.C. Wauters a Bruxelles. Risiede dal 1885 al 1886 a Parigi e dal 1888 al 1892 a Roma. Dal 1897 insegna alla Akademie der Graphischen Künste di Lipsia. Aderisce alla Secessione di Berlino del 1892; è socio della Secessione viennese, che nel 1902 gli dedica un'importante esposizione. Nel 1905 fonda a Firenze, con il libraio editore Georg Hirzel, la Villa Romana, che il Deutsche Künstlerbund destina ai giovani artisti tedeschi. È uno dei maggiori protagonisti della cultura figurativa *fin de siècle* in Germania, attivo come pittore, scultore, incisore, grafico (manifesti, ex libris, cartoline). La sua opera grafica può essere considerata una delle manifestazioni più alte del proto-Jugendstil. Nel 1891 pubblica il testo teorico *Malerei und Zeichnungen*. Nella crisi generale del mondo moderno, che coinvolge le arti, la *Griffelkunst*, termine con il quale egli comprende tutte le pratiche di disegno e di riproduzione, è “il vero organo dell'immaginazione nelle belle arti” (lettera del 1883), il mezzo per confrontarsi con le contraddizioni della realtà. I cicli di incisioni, che egli numera come *opera* musicali (dall'Opus I, *Rettungen Ovidischer Opfer*, 1879, all'ultimo Opus XIV, *Zelt*, 1915) sono, più che raccolte di fogli d'arte sciolti, dei testi unitari realizzati per immagini. Ha elaborato alcuni disegni per riviste (“Jugend”; “Pan”, 1896) e illustrazioni per: Apulejus, *Amor und Psyche*, 1880; E. Asenijeff, *Epithalamia*, 1907. Inoltre ha disegnato le copertine di diversi spartiti musicali di musiche di J. Brahms. Su Klinger si rimanda, almeno a: G. Fanelli, E- Godoli, *Dizionario degli illustratori simbolisti e art nouveau*, Cantini, Firenze 1990, vol. I, pp. 290-291

40 Leonardo Sciascia scopre Castellani non attraverso l'incisione ma grazie alle prose che questi pubblica su “Il Mondo” di Pannunzio. Seguono la corrispondenza prima e un sincero sodalizio poi, su un doppio filo letterario e incisivo. Leonardo Castellani, incisore e scrittore, nato a Faenza il 19 ottobre 1896 da famiglia faentina di ebanisti. Nel 1917 si iscrive all'Accademia di Firenze, nella sezione “Sculptura” dove conosce Osvaldo Licini. Trasferitosi a Roma, frequenta per un certo periodo

Mario Calandri, Renzo Vespignani e Tono Zancanaro, Carla Horat<sup>41</sup> e Federica Galli<sup>42</sup>.

Alla più alta tradizione incisoria, rappresentata da Rembrandt e da Goya, si ispira Luigi Bartolini<sup>43</sup>, la cui vastissima opera, circa mille incisioni, tratta

---

lo studio dello scultore Ettore Ferrari; ma ritorna presto a Cesena per fondarvi una fabbrichetta di ceramica intitolata "Bottega di ceramica artistica". Durante il periodo romano aveva frequentato il gruppo futurista di F. T. Marinetti, collaborando a quel movimento artistico.

Espone alla III Biennale Romana, 1925, e l'anno dopo alla Biennale Internazionale d'Arte di Venezia. Nel 1927, dopo una mostra personale a Cesena, si trasferisce a Venezia dove rimane circa un anno, in attesa di miglior fortuna. Nel 1928 viene chiamato a Fano come insegnante incaricato di decorazione di ceramica ed è in questo periodo che avvia decisamente l'attività di incisore. Nel 1930 viene chiamato a Urbino a ricoprire la cattedra di Calcografia all'Istituto d'Arte per la decorazione e illustrazione del Libro e la tiene per 38 anni. Viaggiatore instancabile e scrittore raffinato, pubblica moltissime pagine di prosa e poesia in varie occasioni.

Leonardo Castellani scompare all'età di 88 anni, il 20 novembre 1984.

41 Nata a Basilea (Svizzera). Figlia d'arte (il padre Theo è un noto acquerellista svizzero), si diploma a Verona all'Accademia di Belle Arti e dal 1981 risiede a Palermo dove ottiene la cattedra di Tecniche dell'Incisione presso la locale accademia. La sua prima mostra è del 1978. Nel 1984 una sua incisione correda l'edizione di testa delle Cronache mondane di Marcel Proust pubblicata da Sellerio nella collana de "La civiltà perfezionata". Dal 1986 insegna anche al Centro Internazionale della Grafica di Venezia con il quale pubblica due libri d'artista e una decina di cartelle di incisioni, tra cui Gli Alberi di Horat, con quattro sue acqueforti e un testo di Leonardo Sciascia. Il suo percorso artistico attinge alle tecniche più diverse, dalla matita all'acquaforte, dalla litografia al bulino, dal monotipo al collage, fino alle nuove tecniche su plexiglas e all'importante serie di dipinti culminata nell'omaggio a Maria Callas (Lincoln Centre, New York, 2000). Scrive di lei Leonardo Sciascia: «Gli alberi di Carla Horat Albiero. E immediatamente – se appena si ha una certa dimestichezza con l'arte dell'incidere in acquaforte, con la sua storia – si pensa a Jean Frélaut, "peintre-graveur" che dai primi del secolo fin quasi ai nostri anni ha inciso alberi [...] Entrambi – Frélaut come Carla Horat – sembrano prediligere lo stesso tipo di albero: quello che, spoglio, ha rami dritti e sottili che fanno raggiera. È un albero che, per me siciliano, evoca il nord, i lunghi inverni, i cieli diafani, le nebbie»

42 Federica Galli (Soresina, Cremona, 15 agosto 1932 – Milano, 2009). Accostatasi alla pittura giovanissima, si forma all'Accademia di Brera, si dedicherà poi quasi esclusivamente all'arte incisoria. In oltre cinquant'anni di attività, le costanti della sua opera gravitano intorno al paesaggio, sia quello naturale che quello modificato dall'uomo. Tra i temi preferiti, le vedute di Venezia e di Milano ma anche di luoghi meno noti e riconoscibili della "sua" campagna. Anche gli alberi sono da sempre presenti in maniera predominante nella sua ricerca espressiva, diventando protagonisti assoluti, a partire dalla seconda metà degli anni '80, quando intraprende un viaggio lungo tutta l'Italia a caccia di "Alberi Monumentali". Della sua opera hanno si sono occupati Dino Buzzati, Raffaele Carrieri, Alberico Sala, Gina Lagorio, Carlo Bo, Roberto Tassi, Marco Valsecchi, Dante Isella. Nel dicembre 1985 Leonardo Sciascia sottolinea della «evidente peculiarità della Galli: il suo essere lombarda non soltanto nell'oggetto, nella sua inesausta rappresentazione del paesaggio, ma nell'esserlo soggettivamente, nel sentimento, nella cultura». Dopo la grande mostra a Pechino del febbraio-marzo 1995, l'ultima importante antologica di 200 opere al Serrone della Villa Reale di Monza è dell'estate 2008. Si spegne a Milano nel 2009.

43 Luigi Bartolini (Cupramontana, Ancona 1892-1963), studiò all'accademia di Roma; le sue prime incisioni all'acquaforte sono del 1914. Il suo percorso artistico restò estraneo ad ogni avanguardia, legato piuttosto alla tradizione naturalistica italiana dell'Ottocento e allo studio delle stampe di Rembrandt, Goya, Fattori, Signorini e dei grandi incisori del Settecento italiano. Sviluppò diverse maniere che egli stesso definì «maniera bionda», «nera» (di una violenza di tono quasi espressionista), «lineare» (a linea tratteggiata pura e leggera, intesa allo studio della luce). Nell'acquaforte il suo segno è corsivo, nervoso, essenziale nella resa dell'oggetto. Attorno al 1930 datano numerosi paesaggi delle Marche e della Sicilia; poco dopo, le serie *Gli insetti*, *Le farfalle*, *Gli uccelli*, e quella dedicata alle scene di caccia. Premiato nel 1932 all'esposizione degli Uffizi con Morandi e Boccioni, e nel 1935 alla Quadriennale di Roma. Meno rilevante la produzione pittorica; sue opere si trovano nelle

prevalentemente il tema del paesaggio e della veduta urbana, con ispirazione lirico-contemplativa. Queste incisioni vennero distinte dallo stesso artista in «bionde», per il tessuto grafico più leggero e libero, che lascia ampi spazi al bianco (Il campo di grano del 1926), ed in «nere», ove il segno forte e marcato crea più frequenti contrasti chiaroscurali, come nelle vedute urbane e nei ritratti (L'incisore solitario del 1925)<sup>44</sup>. Con Bartolini lo scrittore strinse anche un rapporto epistolare sin dai primi anni Cinquanta, in cui emerge la loro frequentazione in relazione a diversi premi letterari (Bartolini fu anche fine scrittore di racconti di viaggi) e in merito alla collaborazione alla rivista "Galleria", fondata proprio in quegli anni.

Della produzione grafica di Bartolini, Sciascia ammira la componente lirica dei suoi paesaggi, ma anche dei soggetti di genere, quali le piccole incisioni che ritraggono il mondo animale.

Nella presentazione di Luigi Bartolini all'esposizione di 50 incisioni della II Quadriennale romana nel 1935, dove vinse il premio per l'incisione, leggiamo la seguente premessa: «Intanto tu, o buon osservatore, divertiti: divertiti nobilmente a guardare le mie piccole stampe. Guardandole non fare questione di metri quadrati. Fa questione di poesia. Sappi che io ho sempre goduto e nel modo il più sottile, profondo, grande, ineffabile quando ho fatto dell'arte. Ho goduto anche quando ho inciso i topolini morti, le aringhe salate, le spine di pesce, le farfalline imbalsamate: le cose più maldestre per gli altri, per me costituivano dei poemi che, ripeto, mi sollevarono in paradiso. E tale è il bene dell'arte: esso rende felici ore ineffabili anche a chi, come me, ne ha sofferte e passate di tutti i colori»<sup>45</sup>. In questa direzione si muove il gusto sciasciano riguardo all'opera di Bartolini: la dimensione lirica presente anche nei soggetti più quotidiani, che l'incisione ("figura segreta e minore del mondo") riesce a comunicare meglio di altri mezzi espressivi.

L'interesse di Sciascia per Bartolini proviene probabilmente da Vittorini, che

---

gallerie di Roma, Firenze, Milano, Torino. Svolse inoltre intensa attività letteraria, con poesie, una serie di scritti polemici sulla pittura e, tra i numerosi romanzi, *Ladri di biciclette* (Milano 1948) ambientato nella Roma sottoproletaria (da cui il noto film di De Sica). Collaborò, tra l'altro, a «Il selvaggio». La sua pittura, di getto e spesso come «elementare», in qualche modo «diaristica», ha le sue nascoste radici nell'osservazione dei macchiaioli e della varia cultura implicata nelle Secessioni. Per un quadro generale sulla figura di Bartolini cfr. *Luigi Bartolini alla Calcografia*, a cura di L. Ficacci, Roma, De Luca, 1997.

44 Su questi aspetti si veda: S. Massari, F. Negri Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione: da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma, La Nuova Italia, 1987, pp. 299-300

45 *Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo 1967) a cura di G. Marchiori, Gradisca d'Isonzo 1967, p. 73.

sul poeta-pittore-incisore di Cupramontana aveva dedicato alcuni scritti, memorabile quello pubblicato nel “Bargello”, dove scrisse che le acqueforti di Bartolini “costituivano il vero interesse da parte degli intelligenti”<sup>46</sup>. Ma non è da sottovalutare il legame di Bartolini con la cultura rondista, attraverso i rapporti con Francesco Trombadori e l’ambiente culturale romano degli anni Trenta, o anche i suoi contatti con l’ambiente siciliano, anche nell’ambito delle riviste letterarie, con figure quali Nino Savarese, cui Sciascia deve molto sul piano stilistico<sup>47</sup>.

Nel quadro della produzione incisoria novecentesca, un elemento di fondo che accomuna gli artisti vicini allo scrittore, è rappresentato, inoltre, dalla mediazione tra l’uso di una tecnica tradizionale come l’incisione e l’attenzione contenutistica per tematiche di denuncia sociale.

In questo ambito rientrano figure come Maccari, Zancanaro, che nelle sue incisioni all’acquaforte, acquatinta e puntasecca evoca eventi drammatici dell’ultima guerra (*A Boloyannus e compagni* del 1952), Ugo Attardi, che usa le tecniche tradizionali dell’acquaforte, acquatinta, puntasecca e maniera nera con esiti originali nei ricercati effetti chiaroscurali; o, più avanti, Vespignani e Bruno Caruso.

Mino Maccari, la cui opera di grande illustratore e di sottile indagatore dell’ipocrisia borghese incuriosiva molto lo scrittore, è presente nella raccolta con due ritratti in acquaforte di Leo Longanesi e Ardengo Soffici e con un autoritratto a carboncino: opere caratterizzate da un segno essenziale ed espressivo, che rendono lo spirito fumettistico con il quale l’artista toscano riusciva a mettere in evidenza gli aspetti più caratteristici dei personaggi ritratti<sup>48</sup>. Fondamentale anche il rapporto con

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 73.

<sup>47</sup> Tra le riviste siciliane della fine degli anni Venti che insistono sull’educazione del contadino, un ruolo importante occupava il “Lunario siciliano”, pubblicato tra il 1927 e il 1929, prima ad Enna e poi a Roma da Lanza e Nino Savarese, con la collaborazione di disegnatori come Bartoli, Mezio, Bartolini, Trombadori e di scrittori come Angioletti, Bacchelli, Cecchi: si danno ancora indicazioni astronomiche e fieristiche, consigli di tecnica agraria e di medicina pratica; ma l’intento letterario è prevalente. La campagna è vista in una prospettiva georgica, il modulo della prosa d’arte si fa visibile a dimostrare che l’operazione, se ha un ormai vago alibi sociale, è il risultato di un collegamento stabilito tra i due scrittori della Sicilia interna e i circoli romani della politica e della letteratura. Su questo, cfr. P. M. Sipala, *Ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento*, in *Storia d’Italia. Le regioni. Dall’unità a oggi. La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Einaudi, Torino 1987, p. 847.

<sup>48</sup> La sua vivacissima ed efficacissima satira politica e di costume si manifesta soprattutto nelle vignette del giornale “Il Selvaggio”, da lui fondato nel 1924. In seguito il disegno marcato e contrastato di Maccari ha trovato modo di esprimersi con felicissimi effetti anche nell’uso del

Tono Zancanaro, assiduo frequentatore dello scrittore, anche durante i suoi viaggi in Sicilia tra gli anni Settanta e Ottanta. Nel 1988, nella presentazione a una cartella di stampe del *peintre-graveur* piemontese Mario Calandri, Sciascia ricorda il ruolo che ebbe l'incisore padovano – scomparso nel 1985 – nel suo approfondimento della conoscenza delle tecniche incisorie: «Tono ha alimentato e reso esperimento il mio gusto per l'incisione, che, direi, quasi istintivamente, già avevo: sicché a lui debbo anche una più approfondita e goduta distinzione tra le incisioni che niente di più sono che una moltiplicazione di un disegno e quelle che sono invece, autonomamente, per necessità espressiva, incisioni. Acqueforti, acquetinte, vernici molli, puntesecche, bulini: e ciascuna tecnica obbedendo a una intrinseca necessità»<sup>49</sup>.

L'interesse per la grafica di Maccari e Zancanaro, inoltre, attesta ulteriormente la vicinanza, in materia di gusti estetici e scelte di campo, con la figura di Carlo Ludovico Ragghianti, di cui condivideva anche la posizione intellettuale e le scelte politiche, che non a caso fu assiduo collaboratore di «Galleria» su argomenti cari allo scrittore (Guttuso, Maccari, Levi, Clerici)<sup>50</sup>.

In collezione è presente anche Renato Guttuso che donò allo scrittore alcune opere, tra cui due chine raffiguranti Voltaire: uno di profilo, dove l'artista appose una significativa dedica: «A Leonardo, a Voltaire e alla Dea Ragione», a dimostrazione del sodalizio culturale tra i due; e l'altro che rappresenta una sorta di studio “divertito” del volto dello scrittore francese visto nelle varie espressioni, anche qui con una scritta di Guttuso: «pour Voltaire»<sup>51</sup>.

Tra i *peintre-graveurs* del Novecento, che hanno sondato con la loro opera le radici profonde del malessere della società, le sue problematiche, svelandone gli assurdi miti, le insite contraddizioni, lo squallore e la desolazione di cui si circonda, un posto di assoluto rilievo occupa Renzo Vespignani<sup>52</sup>, da Sciascia visto come

---

linoleum, su questo cfr. S. Massari, N. Arnoldi, *Arte e scienza dell'incisione*..., 1987, pp. 298-299

49 L. Sciascia, *Mario Calandri. Tre lastre di poesia*, in “La Stampa”, 6 dicembre 1988, p. 3.

50 Sulla collaborazione di Ragghianti al periodico «Galleria» si veda il capitolo precedente.

51 Entrambi i disegni sono firmati e datati in basso a sinistra: il primo reca la firma e la data: «Guttuso / 1-1-1972», e il secondo: «Guttuso / 1-1-1972». Di Guttuso si conosce anche un ritratto di Sciascia, ad olio, conservato presso gli eredi.

52 Renzo Vespignani (Roma, 19 febbraio 1924 – ivi, 26 aprile 2001), pittore, illustratore, incisore e scenografo, iniziò a dipingere durante l'occupazione nazista, nascosto presso l'incisore Lino Bianchi Barriviera, suo primo maestro. Altri importanti punti di riferimento, che influirono sui suoi esordi artistici, furono Alberto Ziveri e Luigi Bartolini mentre, soprattutto nei suoi primi quadri, sembra

“incisore puro”, dotato di uno straordinario talento di disegnatore e di una tecnica quasi virtuosistica, che lo collocano tra gli incisori più completi e rappresentativi della grafica italiana contemporanea.

Un interesse per i valori disegnativi e le tecniche tradizionali, che prevale sulle più diffuse tendenze pittoriche della grafica contemporanea, caratterizza anche le acqueforti di Bruno Caruso (1927), presente in collezione con numerosi disegni e acqueforti con i ritratti di Voltaire, di Mario Praz, di Fabrizio Clerici, e poi degli scrittori siciliani del Novecento (Pirandello, Quasimodo, Vittorini, Sciascia, Bonaviri, Consolo)<sup>53</sup>.

Tra gli incisori del Novecento, collezionati e amati da Sciascia, è da ricordare, infine, la singolare figura di Arnoldo Ciarrocchi<sup>54</sup>, incisore considerato da Zeri tra i più significativi del panorama italiano. Sciascia iniziò ad acquistare sue incisioni sin

---

evidente l'influsso di espressionisti come George Grosz e Otto Dix. Nel 1945 espone la sua prima personale e comincia a collaborare a varie riviste politico-letterarie (*Domenica, Folla, Mercurio, La Fiera Letteraria*) con scritti, illustrazioni e disegni satirici. Dal 1969 lavora a grandi cicli pittorici dedicati alla crisi della società del benessere: *Imbarco per Citera* (1969), riguardante il ceto intellettuale coinvolto nel '68; *Album di Famiglia* (1971), uno sguardo polemico sulla sua personale quotidianità; *Tra due guerre* (1973-1975) un'analisi inflessibile sul perbenismo e l'autoritarismo piccolo-borghese in Italia; *Come mosche nel miele* (1984) dedicato a Pier Paolo Pasolini. Come incisore, oltre alle tecniche classiche dell'acquaforte e dell'acquatinta, egli ha riproposto anche il bulino ed è tra i pochi che sia tornato ad applicarsi con impegno all'illustrazione di opere letterarie, come le poesie di Villon, del Porta, di Leopardi. Tra le serie più felici della sua vasta produzione, sono le vedute urbane, e i grovigli di ferro e cemento delle desolate periferie industriali. Vespignani, nella sua lucida analisi grafica, disseziona città, le macchine, i corpi umani, su cui svolge un'indagine naturalistico-anatomica, al tempo stesso rigorosa e allucinante (*Il ponte dell'Industria*, Rifiuti che bruciano, Depositi ferroviari, Il testamento, Ballata delle donne del tempo passato). Con il suo disegno crudele e raffinato, macabro e poetico, Vespignani sembra aver trovato nell'incisione un mezzo d'espressione ideale, una compiuta e perfetta forma di linguaggio artistico. Nel 1991 espone a Roma 124 opere, tra le quali il ciclo *Manatthan Transfert*, una critica all'insostenibile delirio esistenziale dell'American way of life. Strettissimo il suo rapporto con la letteratura. Vespignani illustra il Decameron del Boccaccio, poesie e prose del Leopardi, le *Opere Complete* di Majakowskij, i *Quattro Quartetti* di Eliot, i *Racconti* di Kafka, i *Sonetti* del Belli, le *Poesie* del Porta, il *Testamento* di Villon e *La Question* di Alleg. Sull'opera grafica di Vespignani si rimanda, almeno, a: F. May, *Vespignani, Catalogo dell'opera incisoria*, Roma 1982

53 Cfr. Appendice III, *infra*

54 Arnoldo Ciarrocchi (Civitanova Marche, 1916-), pittore e incisore, figlio di Aurelio, stampatore e autore di poesie in vernacolo. Nel 1938, compiuti gli studi all'Istituto d'Arte di Urbino, Arnoldo si trasferisce a Roma, dove fu prima torcoliere presso la Calcografia Camerale e poi titolare della Cattedra di Incisione presso l'Accademia delle Belle Arti. In questa atmosfera incide alcune delle stampe "bianche", tra cui "I pini di Monte Mario" (prima incisione a maglia larga) e "La stradina bianca". Ma presto si isola da questi fastosi ambienti romani perché Ciarrocchi è un uomo semplice e schivo. Dal 1950 al 1956 si dedica alla tecnica incisoria della "stampa a rete" e poi a quella dell'acquarello. Reputato da Federico Zeri il maggiore incisore italiano del Novecento, Arnoldo Ciarrocchi mostra un grande attaccamento alle radici e un'incrinatura grottesca, in tutti i suoi temi: la figura, il ritratto, il personaggio.

dai primi anni Cinquanta<sup>55</sup>, in concomitanza con l'uscita della fortunata serie dei «Quaderni di Galleria»<sup>56</sup>, editi a Caltanissetta da Salvatore Sciascia, per la quale lo scrittore proporrà nel diciottesimo numero il testo di Ciarrocchi, *Io incisore*, apparso nel 1955. Tra i ritratti di scrittori della collezione di stampe della Fondazione Sciascia, a testimonianza del suo interesse per l'incisore marchigiano<sup>57</sup>, si segnalano un'acquaforte con il ritratto di Annibal Caro, e una puntasecca con il ritratto di Arthur Rimbaud<sup>58</sup>.

Nel suo insieme, tale numerosa raccolta di ritratti di letterati, oltre ad illustrare la passione di Sciascia per la grafica dal XVIII al XX secolo, si pone anche – come ha osservato Antonio di Grado – quale ideale «sistema degli autori» coerente e significativo dove «nulla è casuale: il capriccio della predilizione e dell'idiosincrasia vi acquista il valore di una scelta funzionale»<sup>59</sup>.

Sistema in cui, nella visione di Sciascia, è inevitabile il parallelismo tra arte incisoria e scrittura, dove la prima si associa alla seconda per la dimensione “solitaria” in cui nasce e per la comune caratteristica di essere entrambe “un esercizio di affinamento” della tecnica mista alla poesia, come ricorderà nel 1988 in una presentazione, significativamente intitolata *Tre lastre di poesia*, di alcune stampe di Mario Calandri, a proposito della sua peculiare abilità di fondere lirismo e

---

55 Sciascia acquistò, a partire dai primi anni Cinquanta, come emerge da una ricerca negli schedari dell'artista effettuata da Giuseppe Appella (cfr. Arnoldo Ciarrocchi: catalogo generale dell'opera incisa 1932 -2002, a cura di G. Appella e B. Fontana, Roma, De Luca Editori, 2002; e G. Appella, *Sciascia, l'incisione e l'attimo fuggente*, in “L'Osservatore Romano”, 14 febbraio 2007), numerose incisioni di Ciarrocchi, e rispettivamente: nel 1952, il 28 marzo, Sciascia riceve, per cinquemila lire, l'esemplare 31/100 della serie *Aria di Roma* (1950); nel 1953, il 19 giugno, per diecimila lire, l'esemplare 17/40 de *Il cortile delle Monache* (1939), l'esemplare 3/6 dell'*Autoritratto dietro lo specchio* (1952), e il 4/20 del secondo stato di *Paese inciso lungo la Nazionale con un alberello o La stradina bianca* (1950); nel 1954 una prova de *I poveri che mangiano i bruscolini* (1949); nel 1956, il 9 settembre un s.n.(senza numero) di *Alberi lungo il Chienti* (1947); nel 1971, il 3/18 di *Susy*, il 4/16 di *Giuliana G. senza mani*, l'1/6 della puntasecca *Ritrattino di Maria Luisa* (1971). Queste opere non risultano presenti nella collezione della Fondazione Sciascia, è quindi presumibile che siano conservate in collezione privata presso gli eredi dello scrittore.

56 Su questo punto si rimanda al capitolo precedente su “Galleria”.

57 I rapporti di Sciascia e Ciarrocchi sono attestati, inoltre, anche da una lettera inviata da Sciascia a Ciarrocchi da Palermo il 10 novembre 1971: “Caro Ciarrocchi, leggo su “Civiltà delle macchine” (una civiltà che non esiste) le tue note (di una civiltà che ancora esiste perché ci sono persone come te). Con grande piacere. Sono stato sfortunato le volte che sono stato a Roma: o ti ho cercato e non ti ho trovato, o non ho trovato il tempo per cercarti. Spero ci si possa vedere la prossima volta, tra non molto. Affettuosamente, tuo Leonardo Sciascia”.

58 I due ritratti citati sono pubblicati in *Ignoto a me stesso...*, 2007, rispettivamente a p. 53 e a p. 133.

59 A. Grado, Presentazione, in *Ignoto a me stesso...*, 2007, p. 11



tecnicismo, che lo portano all'ideale e conclusivo richiamo al tanto apprezzato Bartolini:

Da una tale «necessità» nascono le acqueforti di Mario Calandri: e con dietro un'esperimentazione tecnica così lunga, intensa e sottile da non farsi sentire nei «risultati», da «scompare», da essere, insomma, soltanto poesia. Che è quel che accade ad ogni tecnica, quando appunto si raggiunge la poesia. Poiché la tecnica, per raffinata e meticolosa che sia, può anch'essere un guscio vuoto, se non esprime le cose di dentro. E si può anche arrivare, padroneggiandola, ad avere un certo sprezzo: ma per, direi, urgenza di poesia, come si vede, in certe cose di Bartolini<sup>60</sup>.

Tra gli ultimi giudizi di Sciascia sul valore dell'attività incisoria nell'arte contemporanea, quale arte “di nicchia” meritoria di rispetto tanto quanto le altre tecniche figurative, risulta emblematica la breve postilla che lo scrittore consegna, venti giorni prima della morte, al suo amico Gesualdo Bufalino per una cartella con tre incisioni di Domenico Faro, che assume un significato quasi testamentario della sua visione in ambito artistico: «Che ci siano ancora artisti che al facile e lucroso preferiscano il difficile lavoro, ma di scarso lucro, è ancora un buon segno. Tanti auguri e un abbraccio – Palermo, 31 ottobre 1989»<sup>61</sup>.

---

60 L. Sciascia, *Tre lastre di poesia...*, 1988, *infra*

61 G. Bufalino, *Sciascia amateur d'estampes...*, 1995, p. 169.

### APPENDICE III

#### INDICE DELLA COLLEZIONE DI STAMPE E DISEGNI DI LEONARDO SCIASCIA

---

- 1) Luise Breslau (Ernest Florian inc.), *Madame Adam (Juliette Lamber)*, xilografia, mm 315x235.
- 2) Pierre Louis Grevedon, *Vittorio Alfieri*, 1826, litografia, mm 307x260.
- 3) Bruno Caruso, *Vittorio Alfieri*, matita su carta, mm 500 x 350.
- 4) Jean Baptiste Guth (Ruffe inc.), *Andrè Antoine*, xilografia, mm 315x235.
- 5) Ignoto, *Honorè De Balzac*, pastello, mm 270x350.
- 6) C. Rochegrosse (Ernest Florian inc.), *Théodore De Banville*, xilografia, mm 315x235.
- 7) L. Ostrowscki (Villemans inc.), *Jules-Amédée Barbey D'Aurevilly*, xilografia, mm 315x235.
- 8) Fiedrich Knolle, *Giuseppe Barbieri*, acquaforte e bulino, mm 203x152.
- 9) Rondel (Boileau inc.), *Maurice Barrès*, xilografia, mm 315x235.
- 10) F. Petit, *Pierre Bayle*, acquaforte e bulino, mm 307 x 207.
- 11) Walter Piacesi, *Luigi Bartolini*, vernice molle, mm 240 x 340.

- 12) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), *Cesare Beccaria*, xilografia, mm 200x140.
- 13) Auguste Rodin, *Henri Becque*, puntasecca, mm 157x203.
- 14) Jean Baptiste Guth (Ernest Florian inc.), *Henry Becque*, xilografia, mm 315x235.
- 15) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), *Otto von Bismarck*, xilografia, mm 315x235.
- 16) Gaetano Tranchino, *Jorge Louis Borges*, matita su carta, mm 265x170.
- 17) Gaetano Tranchino, *Jorge Louis Borges (più anziano)*, matita su carta, mm 265x180.
- 18) D. Maillart (M. Genty inc.), *Paul Bourget*, litografia, mm. 315x235.
- 19) Gaetano Tranchino, *Gesualdo Bufalino*, penna a biro, mm 190x150.
- 20) Piero Guccione, *Gesualdo Bufalino*, carboncino, mm 295x205.
- 21) Edgar Chahine, *Geroge Gordon Byron*, puntasecca, mm 220x158.
- 22) Albert Decaris, *George Gordon Byron*, bulino, mm 168x118.
- 23) Andrea Volo, *Tommaso Campanella*, acquaforte vernice molle, mm 350x318.
- 24) Luigi Conconi, *Giosuè Carducci*, acquaforte, mm 540x444.

- 25) Arnaldo Ciarrocchi, *Annibal Caro*, acquaforte, mm 79x61.
- 26) Piero Fornasetti, *Raffaele Carrieri*, acquaforte, mm 238x157.
- 27) Fabrizio Clerici, *Giacomo Casanova*, disegno a penna, mm 260x180.
- 28) Dario Cecchi, *Emilio Cecchi*, disegno a china, mm 180x180.
- 29) Bartolomé Maura y Montaner, *Miguel de Cervantes*, acquaforte, mm 265x195.
- 30) Marc Chagall, *Marc Chagall e Nikolaj Gogol'*, acquaforte, mm 275x214.
- 31) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Jean Martin Charcot*, xilografia, mm 315x235.
- 32) Edgar Chahine, *Francois René De Chateaubriand*, puntasecca, mm 218x160.
- 33) Achille Jaques Jean Deveria, *Francois René De Chateaubriand*, litografia, mm 190x140.
- 34) Jean Baptiste Guth (Ruffe inc.), *Victor Cherbuliez*, xilografia, mm 315x235.
- 35) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Jules Claretie*, xilografia, mm 315x235.
- 36) Jean Francois Raffaelli (F. Petit inc.), *Georges Clémenceau*, xilografia, mm 315x235.
- 37) André Dunoyer de Segonzac, *Sidonie Gabrielle Colette*, xilografia, mm

85x155.

38) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Francois Coppée*, xilografia, mm 315x235.

39) Bruno Caruso, *Gabriele D'Annunzio*, disegno a china, mm 300x210.

40) Paul Renouard (Froment inc.), *Alphonse Daudet*, xilografia, mm 315x235.

41) Ignoto, *Léon Daudet*, vernice molle, puntasecca, mm 132x95.

42) Bruno Caruso, *Giorgio De Chirico*, disegno a matita, mm 490x340.

43) Paul Renouard (Froment inc.), *Adolphe D'Ennery J.Massenet Gailhard*, xilografia, mm 315x235.

44) P. Mathey (Boileau inc.), *Paul Déroulède*, xilografia, mm 315x235.

45) A Chapon, *Denis Diderot*, xilografia, mm 280x224.

46) D. Grigorievic Levickij, *Denis Diderot*, heliogravure, mm 194x139.

47) Antonie van Dyck, *Erasmus da Rotterdam*, acquaforte, mm 245x158.

48) Bruno Caruso, *Federico II di Svevia*, disegno a china, mm 240x390.

49) Henri Fantin Latour, *Autoritratto*, litografia, mm 157x128.

50) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Octave Feuillet*, xilografia, mm 315x235.

51) Raffaello Bonaiuti (Luigi Paradisi inc.), *Ugo Foscolo*, acquaforte e bulino,

mm 160x109.

52) G. de la Barre, *Anatole France*, xilografia, mm 315x235.

53) Edgar Chahine, *Théophile Gautier*, puntasecca, mm 217x159.

54) André Dunoyer de Segonzac, *André Gide*, acquaforte, mm 130x95.

55) Marie Laurencin, *André Gide*, litografia, mm 120x95.

56) Gaetano Silvani, *Pietro Giordani*, acquaforte bulino, mm 184x137.

57) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), *Edmond De Goncourt*, xilografia, mm 315x235.

58) August Brouet, *Edmond e Jules De Goncourt*, puntasecca, mm 62x76.

59) Albert Aublet (Rosseau inc.), *Gyp*, xilografia, mm 315x235.

60) Teophile Alexandre Steinlen, *Maksim Gor'kij*, litografia, mm 600x505.

61) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Ludovic Halévy*, xilografia, mm 315x235.

62) Fernand Desmoulin, *Victor Hugo*, acquaforte, mm 575x415.

63) Ignoto, *Victor Hugo*, litografia, mm 245x190.

64) Paul Adolphe Rajon, *Victor Hugo*, acquaforte, mm 307x225.

65) Jean Francois Raffaelli, *Joris-Karl Huysmans*, puntasecca, mm 197x140.

- 66) Ignoto, *Joris-Karl Huysmans*, acquaforte e acquatinta, mm 200x160.
- 67) George Desvallieres (Thiriat inc.), *Eugène Labiche*, xilografia, mm 315x235.
- 68) Achille Jacques Jean Deveria, *Alphonse De Lamartine*, litografia, mm 380x300.
- 69) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), *Charles Leconte De Lisle*, xilografia, mm 315x235.
- 70) George Desvallieres (Thiriat inc.), *Ernest Legouvé*, xilografia, mm 315x235.
- 71) Anonimo, *Alain René Lesage*, inchiostro e acquerello, mm 155x115.
- 72) Mino Maccari, *Leo Longanesi*, acquaforte, mm 110x88.
- 73) Anonimo, *Pierre Loti*, litografia mm 260x160.
- 74) Ruffe, *Pierre Loti*, xilografia, mm 315x235.
- 75) Mino Maccari, *Autoritratto*, carboncino e acquerello, mm 360x290.
- 76) Camille Pissarro (?), *Maurice Polydore Maeterlinck*, xilografia, mm 133x90.
- 77) G. de la Barre (Avril inc.), *Hector Henri Malot*, xilografia, mm 315x235.
- 78) Anonimo, *Alessandro Manzoni*, olio su pergamena, mm 195x130.
- 79) Francesco Messina, *Alessandro Manzoni*, litografia, mm 380x300.

- 80) Remo Brindisi, *Jacques Maritain*, acquaforte, mm 95x70.
- 81) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), *Guy de Maupassant*, xilografia, mm 315x235.
- 82) Adrian Coussens, *André Maurois*, acquaforte e puntasecca, mm 128x110.
- 83) Jean Baptiste Guth, *Henry Meilhac*, xilografia, mm 315x235.
- 84) Giuseppe Patania (Pietro Waincher inc.), *Giovanni Meli*, bulino, mm 240x190.
- 85) Francesco Vendramini, *Vincenzo Monti*, acquaforte a punteggiato, mm 395x295.
- 86) Luigi Rados, *Vincenzo Monti*, acquaforte e bulino, mm 154 x 102.
- 87) Enrico Job, *Alberto Moravia*, disegno e matita, mm 350x500.
- 88) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), *André Morellet*, xilografia, mm 200x140.
- 89) Edgard Chahine, *Alfred De Musset*, puntasecca, mm 213x157.
- 90) Edgard Chahine, *Alfred De Musset*, puntasecca e bulino, mm 220x158.
- 91) G. de la Barre, *Georges Ohnet*, xilografia, mm 315x235.
- 92) F. Mathey (Boileau inc.), *Edouard Pailleron*, xilografia, mm 315x235.
- 93) Jacque Selkan, *Blaise Pascal*, xilografia, mm 350x250.



- 94) Bruno Caruso, *Luigi Pirandello*, serigrafia, mm 340x247.
- 95) Bruno Caruso, *Luigi Pirandello*, acquaforte, mm 490x320.
- 96) Bruno Caruso, *Luigi Pirandello*, disegno a china, mm 290x205.
- 97) Bruno Caruso, *Mario Praz*, disegno a matita, mm 240x225.
- 98) Gaetano Tranchino, *Autore ignoto*, disegno a matita, mm 350x250.
- 99) Adrian Coussens, *Marcel Proust*, puntasecca, mm 163x101.
- 100) Johan Martin Bernigeroth, *Samuel Pufendorf*, acquaforte e bulino, mm 225x165.
- 101) Francesco Di Bartolo, *Mario Rapisardi*, acquaforte, mm 120x80.
- 102) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), *Ernest Joseph Renan*, xilografia, mm 315x235.
- 103) Paul Renouard (M. Genty inc.), *Ernest Reyer*, xilografia, mm 315x235.
- 104) D. Maillart (Boileau inc.), *Jean Richepin*, xilografia, mm 315x235.
- 105) Arnolfo Ciarrocchi, *Arthur Rimbaud*, puntasecca, mm 58x40.
- 106) Valentine Hugo, *Arthur Rimbaud*, litografia, mm 220x140.
- 107) Edgar Chahine, *Louis-Léopold Robert*, puntasecca, mm 212x175.
- 108) Charles Emile Mauraisse, *Jean-Jacques Rousseau*, litografia, mm

325x260.

109) Jean François Garnerey (Pierre Michel Alix inc.), *Jean-Jacques Rosseau*, acquaforte, acquatinta, mm 450x303.

110) Edgar Chahine, *George Sand*, puntasecca, mm 220x158.

111) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Francisque Sarcey*, xilografia, mm 315x235.

112) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Victorien Sardou*, xilografia, mm 315x235.

113) Anonimo, *Gerolamo Savonarola*, bulino, mm 433x280.

114) Renato Guttuso, *Giuseppe Nicolosi Scandurra*, olio su tavola, mm 550x360.

115) Jean Baptiste Guth (Ruffe inc.), *Jules Simon*, xilografia, mm 315x235.

116) Mino Maccari, *Ardengo Soffici*, acquaforte, mm 235x175.

117) Georges Gorvel, *Stendhal*, acquaforte e acquatinta, mm 145x130.

118) Carlo Mattioli, *Stendhal*, china e tempera, mm 330x250.

119) Fabrizio Clerici, *Stendhal*, disegno a pennello, mm 230x 160.

120) Joseph Maria Subirachs, *Stendhal*, litografia a colori, mm 450x295.

121) Edgar Chahine, *Hippolyte-Adolphe Taine*, puntasecca e bulino, mm 281x158.

- 122) P. Mathey (Ernest Florian inc.), *André Theuriet*, xilografia, mm 315x235.
- 123) Paul Renouard (Boileau inc.), *Ambroise Thomas*, xilografia, mm 315x235.
- 124) Jean Baptiste Guth (Ernest Dargent inc.), *Gilbert Augustin Thierry*, xilografia, mm 315x235.
- 125) Achille Eugene Ouvre, *Paul Valéry*, puntasecca e bulino, mm 375x275.
- 126) Etienne Stefano Perincioli, *Émile Verhaeren*, xilografia, mm 297x297.
- 127) Maxmilien Luce, *Émile Verhaeren*, disegno e pastello, mm 215x170.
- 128) Maxmilien Luce, *Paul Verlaine*, disegno e matita, mm 250x200.
- 129) Anders Leonard Zorn, *Paul Verlaine*, acquaforte, mm 239x160.
- 130) Felix Edouard Vallotton, *Paul Verlaine*, xilografia, mm 115x95.
- 131) Pierre Eugene Vibert, *Paul Verlaine*, xilografia, mm 215x167.
- 132) Edmond Francois Amam Jean, *Paul Verlaine*, litografia, mm 175x125.
- 133) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), *Pietro Verri*, xilografia, mm 200x140.
- 134) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), *Le Comte Villiers De L'Isle Adam*, xilografia, mm 315x235.
- 135) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), *Eugène Melchior De Vogüé*, xilografia, mm 315x235.

- 136) Bruno Caruso, *Voltaire*, disegno a china, mm 160x190.
- 137) Raffaele Piraino, *Voltaire*, tempera, mm 160x135.
- 138) Benoit Luois Henriquez, *Voltaire*, acquaforte e bulino, mm 357x237.
- 139) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), *Voltaire*, xilografia, mm 200x140.
- 140) Renato Guttuso, *Voltaire*, disegno a china, mm 700x550.
- 141) Renato Guttuso, *Voltaire*, disegno a china, mm 355x255.
- 142) Fabrizio Clerici, *Voltaire*, disegno a penna, mm 240x180.
- 143) Fabrizio Clerici, *Voltaire*, disegno a penna, mm 240x180.
- 144) Fabrizio Clerici, *Voltaire*, disegno a penna, mm 180x224.
- 145) Fabrizio Clerici, *Voltaire*, disegno a penna, mm 240x180.
- 146) P. Mathey (Froment inc.), *Albert Wolf*, xilografia, mm 315x235.
- 147) Henry de Groux, *Émile Zola*, litografia, mm 610x410.
- 148) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), *Émile Zola*, xilografia, mm 315x235.

### **Nuove acquisizioni**

- 1) Alberto Manfredi, *Guillaume Apollinaire*, puntasecca, mm 138x106.

- 2) Augusto Colombo, *Vittorio Beonio-Brocchieri*, disegno a pastello, mm 220x170
- 3) Bruno Caruso, *Giuseppe Bonaviri*, matita, mm 265x225.
- 4) Bruno Caruso, *Vitaliano Brancati*, china e acquerello, mm 290x220.
- 5) Alberto Manfredi, *Gesualdo Bufalino*, acquaforte, mm 147x90.
- 6) Bruno Caruso, *Fabrizio Clerici*, matita acquerellata, mm 350x215.
- 7) Bruno Caruso, *Vincenzo Consolo*, china, mm 205x136.
- 8) Flavio Costantini (E. Gamba), *Denis Diderot*, xilografia, mm 200x140.
- 9) Antonietta Viganone, *Cecilia Kin*, vernice molle e acquaforte, mm 290x235.
- 10) Remo Pasetto, *Davide Layolo (Ulisse)*, disegno a matita, mm 450x345.
- 11) Alberto Manfredi, *David Herbert Lawrence*, puntasecca, mm 106x108.
- 12) Ernesto Treccani, *Beniamino Joppolo*, acquaforte, mm 190x260.
- 13) Antonietta Viganone, *Ada Negri*, matita su carta, Ø mm 400.
- 14) Bruno Caruso, *Luigi Pirandello*, acquerello e china, mm 223x314.
- 15) Bruno Caruso, *Salvatore Quasimodo*, acquerello e china, 205x208.
- 16) Nani Tedeschi, *Salvatore Quasimodo*, penna nera e collage, mm 700x500.
- 17) Luigi Guerricchio, *Leonardo Sinisgalli*, litografia, mm 495x347.

18) Piero Guccione, *Giuseppe Tomasi di Lampedusa*, vernice molle, mm 160x115.

19) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), *Johann Wolfgang Goethe*, xilografia, mm 341x218.

20) Bruno Caruso, *Elio Vittorini*, serigrafia, mm 580x420.

# **TAVOLE**



1) Luise Breslau (Ernest Florian inc.) *Madame Adam (Juliette Lamber)*, xilografia, mm 315x235.





2) Pierre Louis Grevedon, *Vittorio Alfieri*, 1826, litografia, mm 307x260

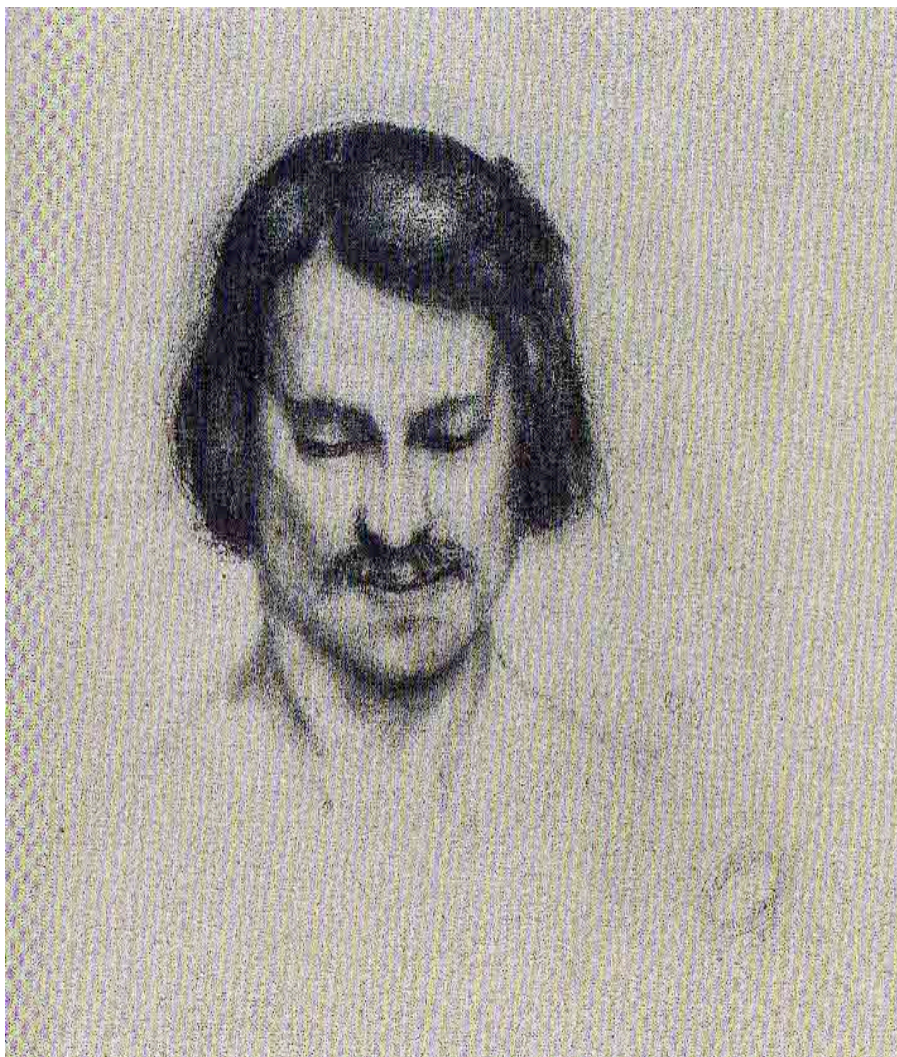


3) Bruno Caruso, *Vittorio Alfieri*, matita su carta, mm 500 x 350



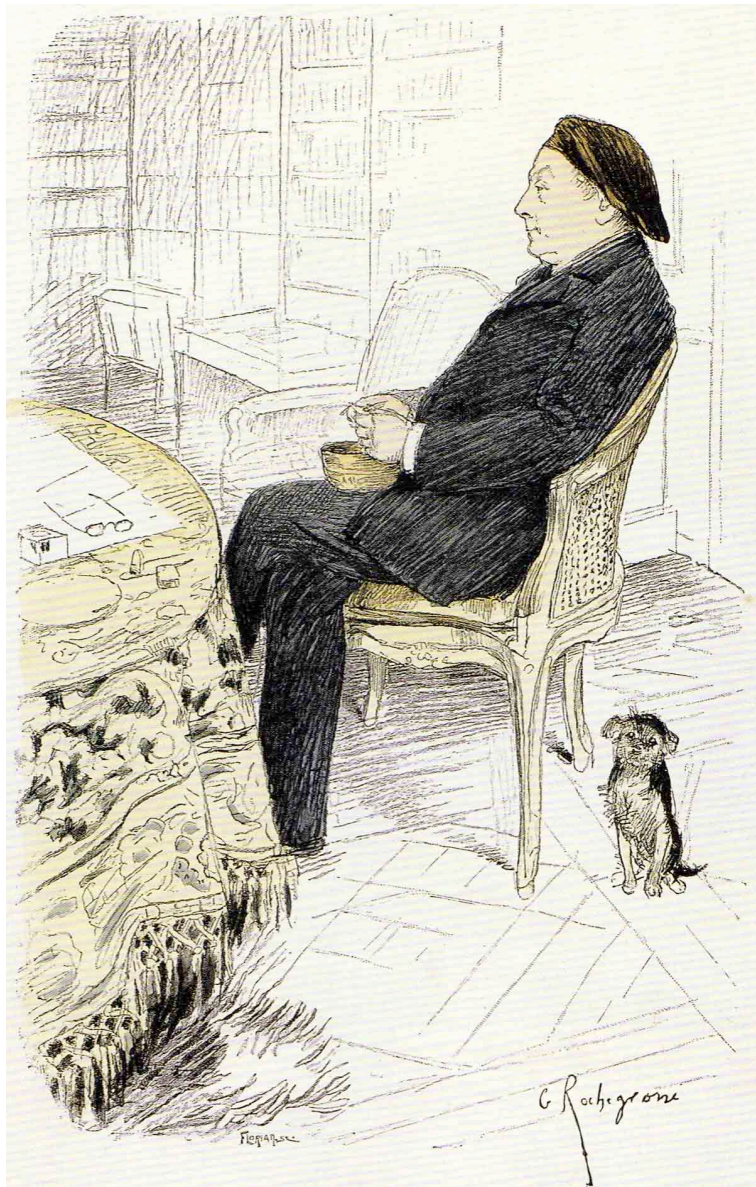


4) Jean Baptiste Guth (Ruffe inc.), *Andrè Antoine*, xilografia, mm 315x235



5) Ignoto, *Honoré De Balzac*, pastello, mm 270x350





6) C. Rochegrosse (Ernest Florian inc.), *Théodore De Banville*, xilografia, mm



7) L. Ostrowski (VillemSENS inc.), *Jules-Amédée Barbey D'Aurevilly*, xilografia, mm 315x235





8) Friedrich Knolle, *Giuseppe Barbieri*, acquaforte e bulino, mm 203x152



9) Rondel (Boileau inc.), *Maurice Barrès*, xilografia, mm 315x235





10) F. Petit, *Pierre Bayle*, acquaforte e bulino, mm 307





11) Walter Piacesi, *Luigi Bartolini*, vernice molle, mm 240 x 340





12) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), *Cesare Beccaria*, xilografia, mm



13) Auguste Rodin, *Henri Becque*, puntasecca, mm 157x203.





14) Jean Baptiste Guth (Ernest Florian inc.), *Henry Becque*, xilografia, mm 315x235

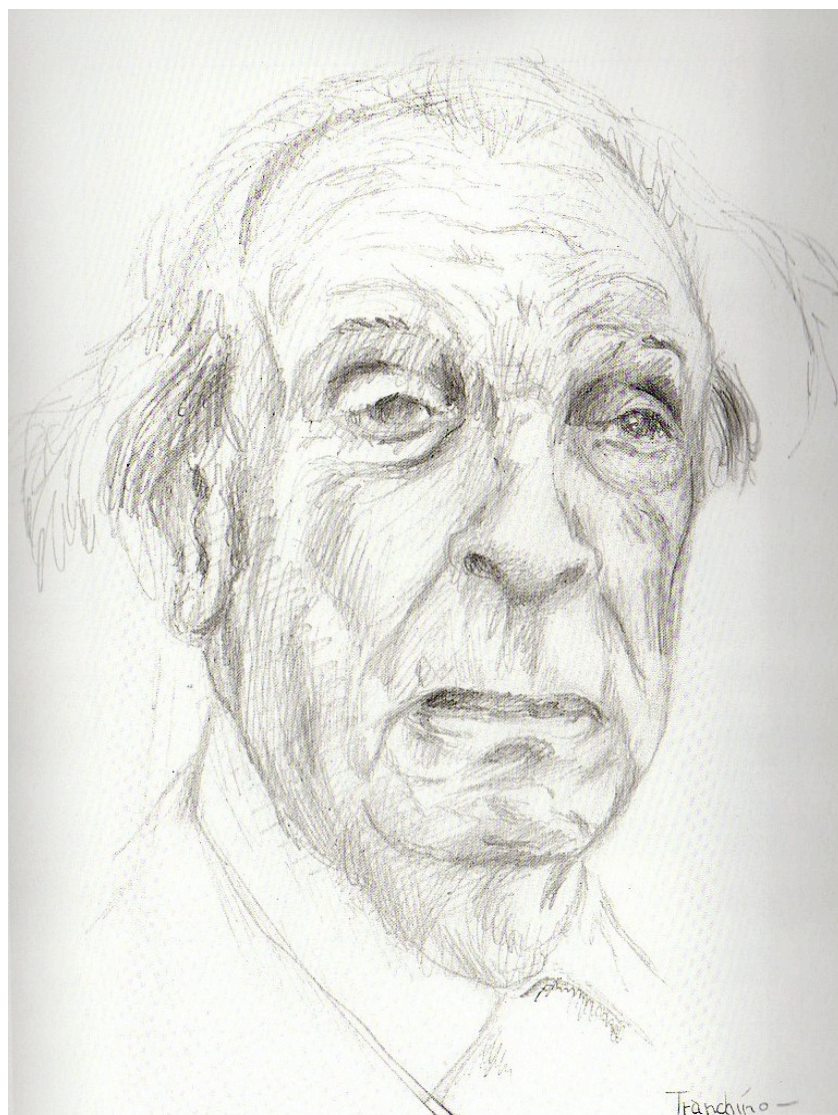


15) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), *Otto von Bismarck*, xilografia, mm 315x235





16) Gaetano Tranchino, *Jorge Louis Borges*, matita su carta, mm 265x170



17) Gaetano Tranchino, *Jorge Louis Borges (più anziano)*, matita su carta, mm 265x180.





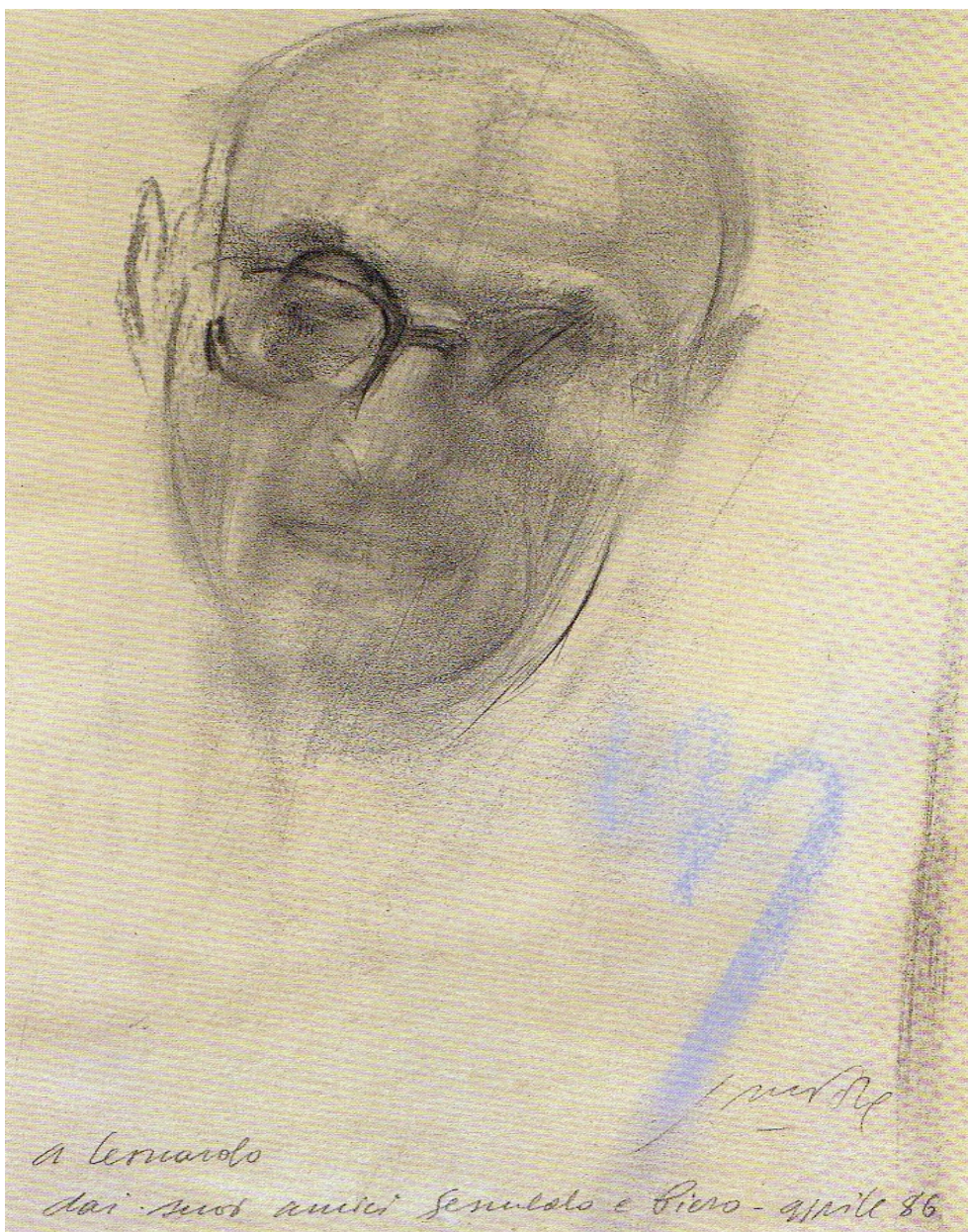
18) D. Maillart (M. Genty inc.), *Paul Bourget*, litografia, mm. 315x235





19) Gaetano Tranchino, *Gesualdo Bufalino*, penna a biro, mm 190x150





20) Piero Guccione, *Gesualdo Bufalino*, carboncino, mm 295x205





21) Edgar Chahine, *Geroge Gordon Byron*, puntasecca, mm 220x158





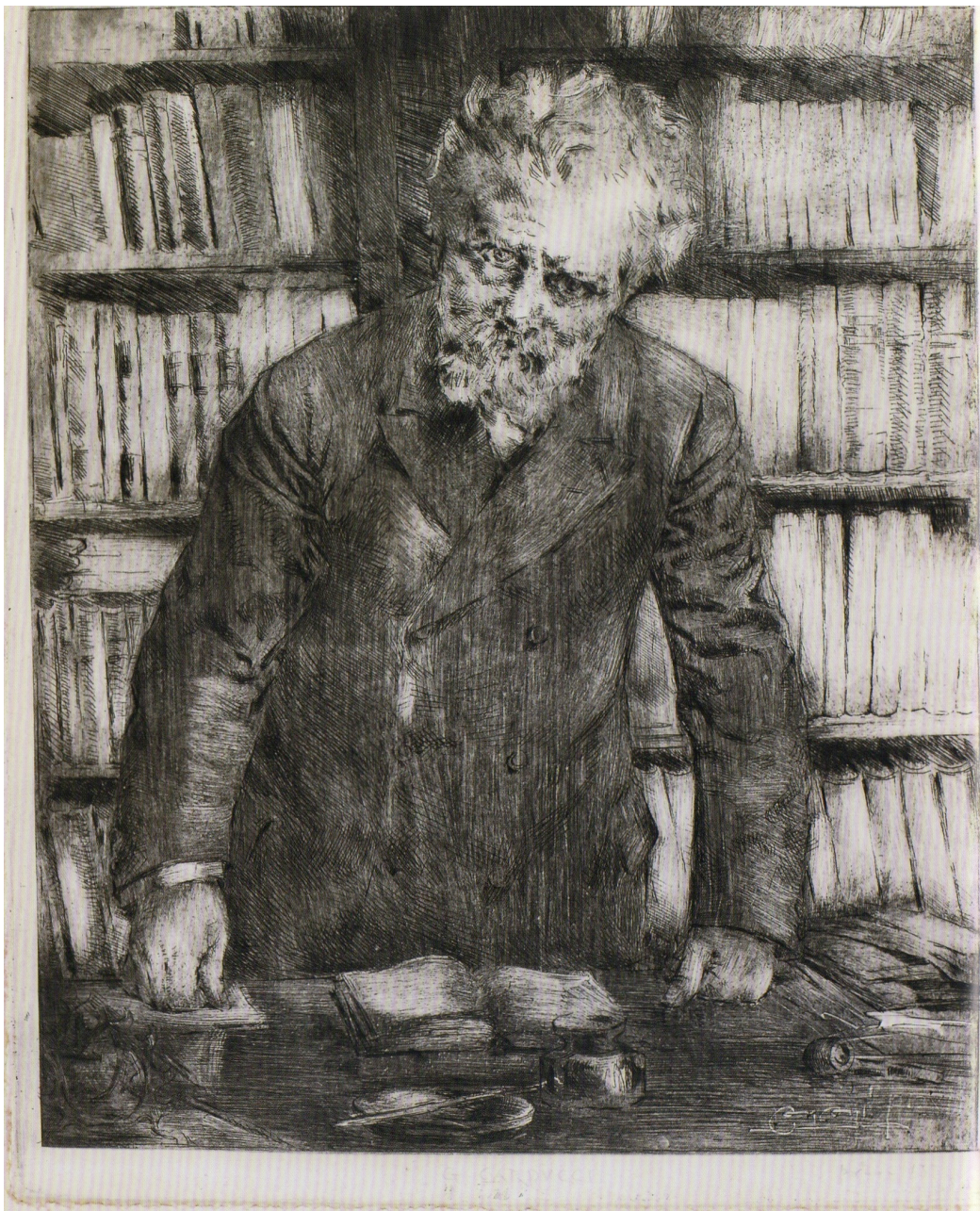
22) Albert Decaris, *George Gordon Byron*, bulino, mm 168x118





23) Andrea Volo, *Tommaso Campanella*, acquaforte vernice molle, mm 350x318.





24) Luigi Conconi, *Giosuè Carducci*, aquaforte, mm 540x444.





25) Arnaldo Ciarrocchi, *Annibal Caro*, aquaforte, mm 79x61.



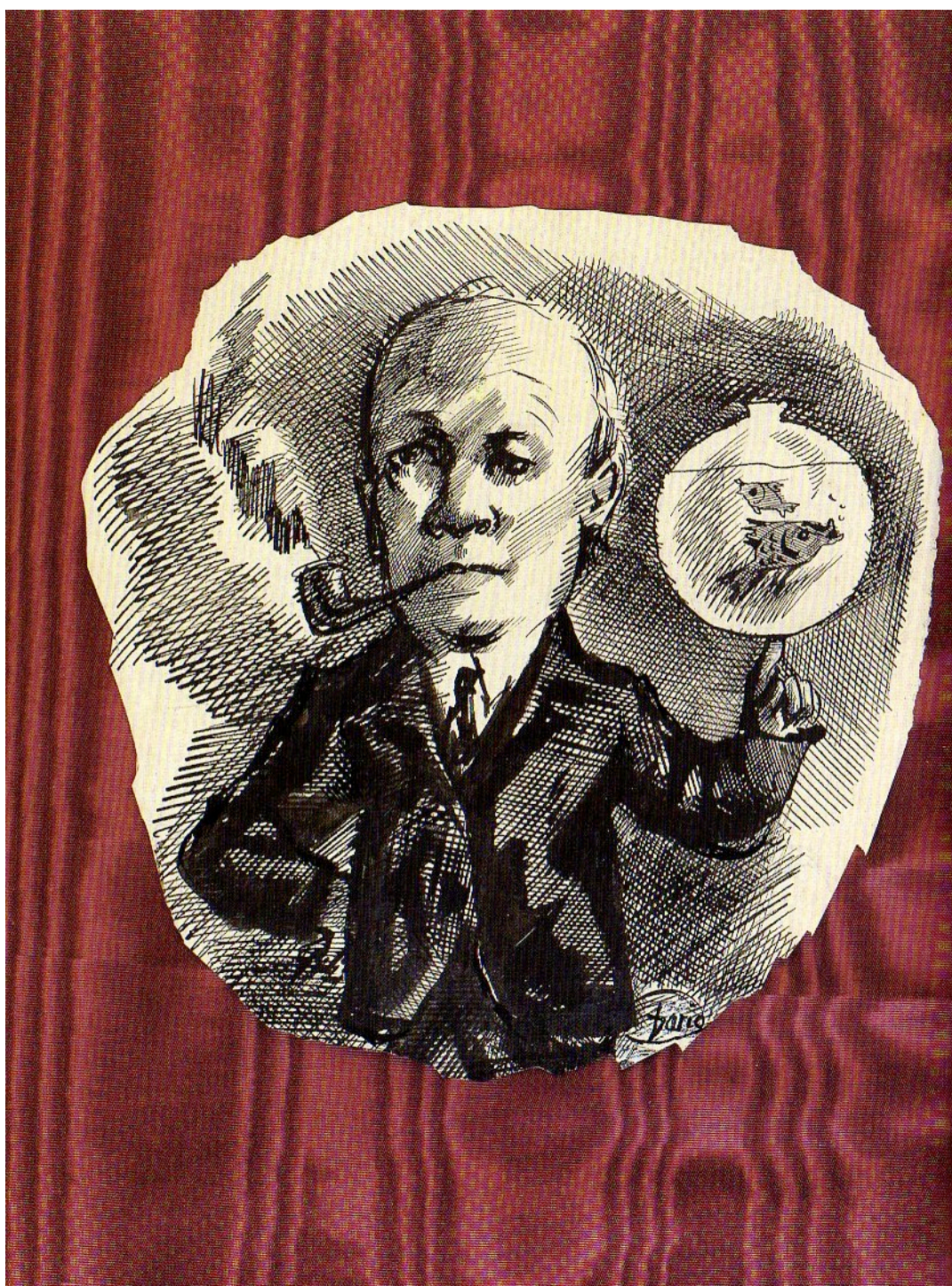


26) Piero Fornasetti, *Raffaele Carrieri*, aquaforte, mm 238x157



27) Fabrizio Clerici, *Giacomo Casanova*, disegno a penna, mm 260x180





28) Dario Cecchi, *Emilio Cecchi*, disegno a china, mm 180x180





29) Bartolomé Maura y Montaner, *Miguel de Cervantes*, aquaforte, mm 265x195





30) Marc Chagall, *Marc Chagall e Nikolaj Gogol'*, acquaforte, mm 275x214





31) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Jean Martin Charcot*, xilografia, mm 315x235





32) Edgar Chahine, *Francois René De Chateaubriand*, puntasecca, mm 218x160



33) Achille Jaques Jean Deveria, *François René De Chateaubriand*, litografia, mm 190x140





34) Jean Baptiste Guth (Ruffe inc.), *Victor Cherbuliez*, xilografia, mm 315x235



35) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Jules Claretie*, xilografia, mm 315x235





36) Jean Francois Raffaelli (F. Petit inc.), *Georges Clémenceau*, xilografia, mm 315x235



37) André Dunoyer de Segonzac, *Sidonie Gabrielle Colette*, xilografia, mm 85x155





38) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Francois Coppée*, xilografia, mm 315x235





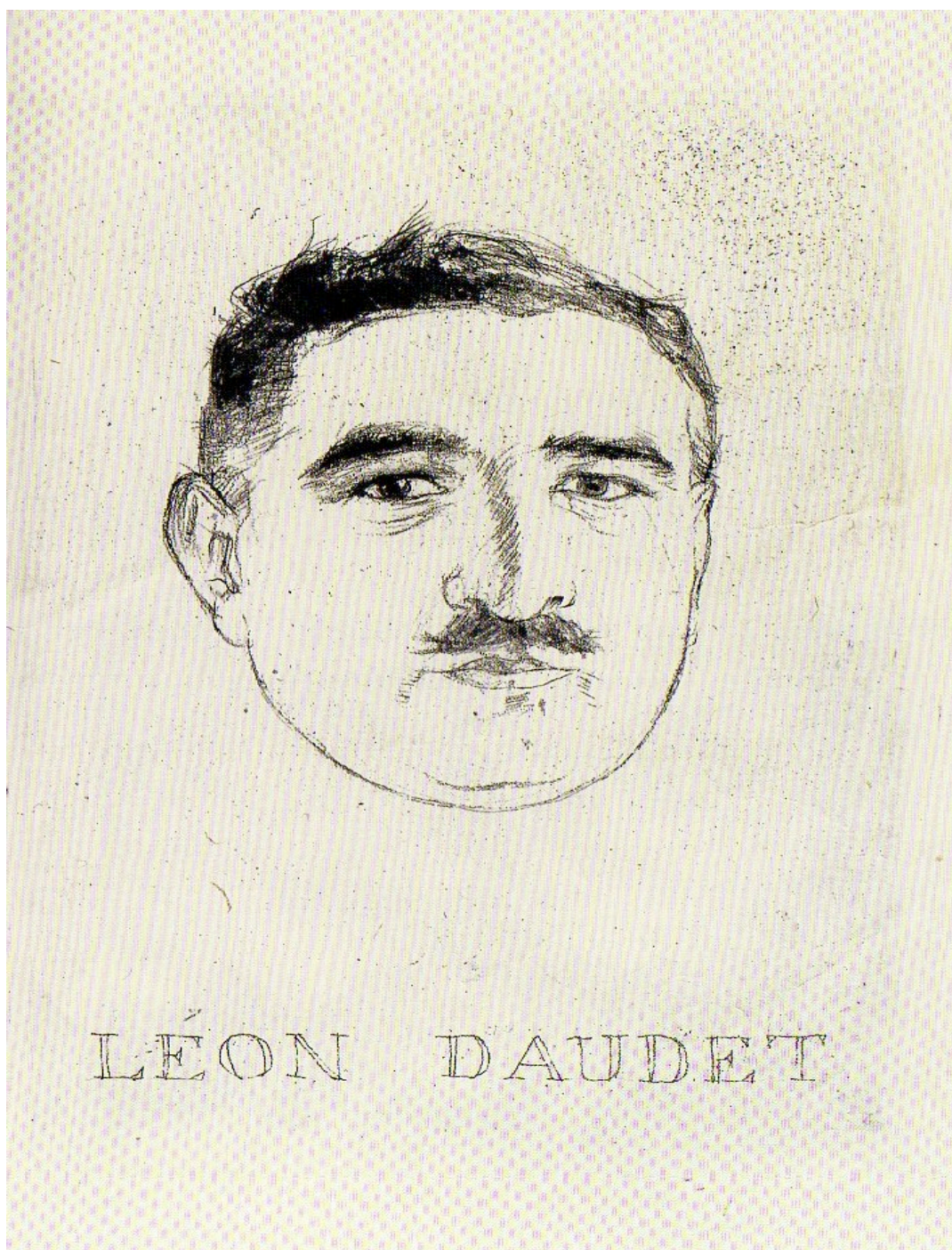
39) Bruno Caruso, *Gabriele D'Annunzio*, disegno a china, mm 300x210





40) Paul Renouard (Froment inc.), *Alphonse Daudet*, xilografia, mm 315x235





41) Ignoto, *Léon Daudet*, vernice molle, puntasecca, mm 132x95





42) Bruno Caruso, *Giorgio De Chirico*, disegno a matita, mm 490x340





43) Paul Renouard (Froment inc.), *Adolphe D'Ennery J.Massenet Gailhard*, xilografia, mm 315x235





44) P. Mathey (Boileau inc.), *Paul Déroulède*, xilografia, mm 315x235





45) A Chapon, *Denis Diderot*, xilografia, mm 280x224





46) D. Grigorievic Levickij, *Denis Diderot*, heliogravure, mm 194x139



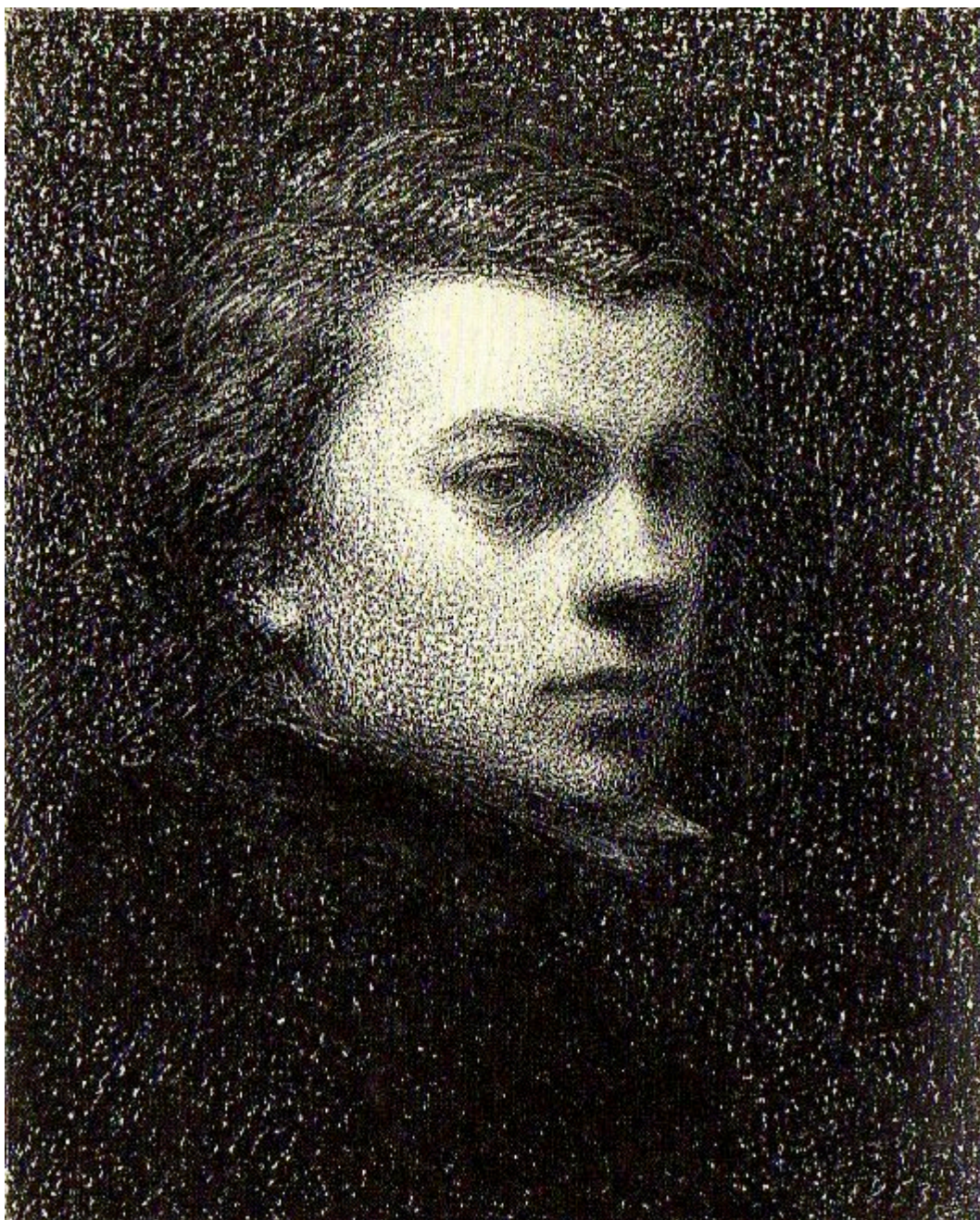


47) Antonie van Dyck, *Erasmus da Rotterdam*, acquaforte, mm 245x158









49) Henri Fantin Latour, *Autoritratto*, litografia, mm 157x128





50) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Octave Feuillet*, xilografia, mm 315x235





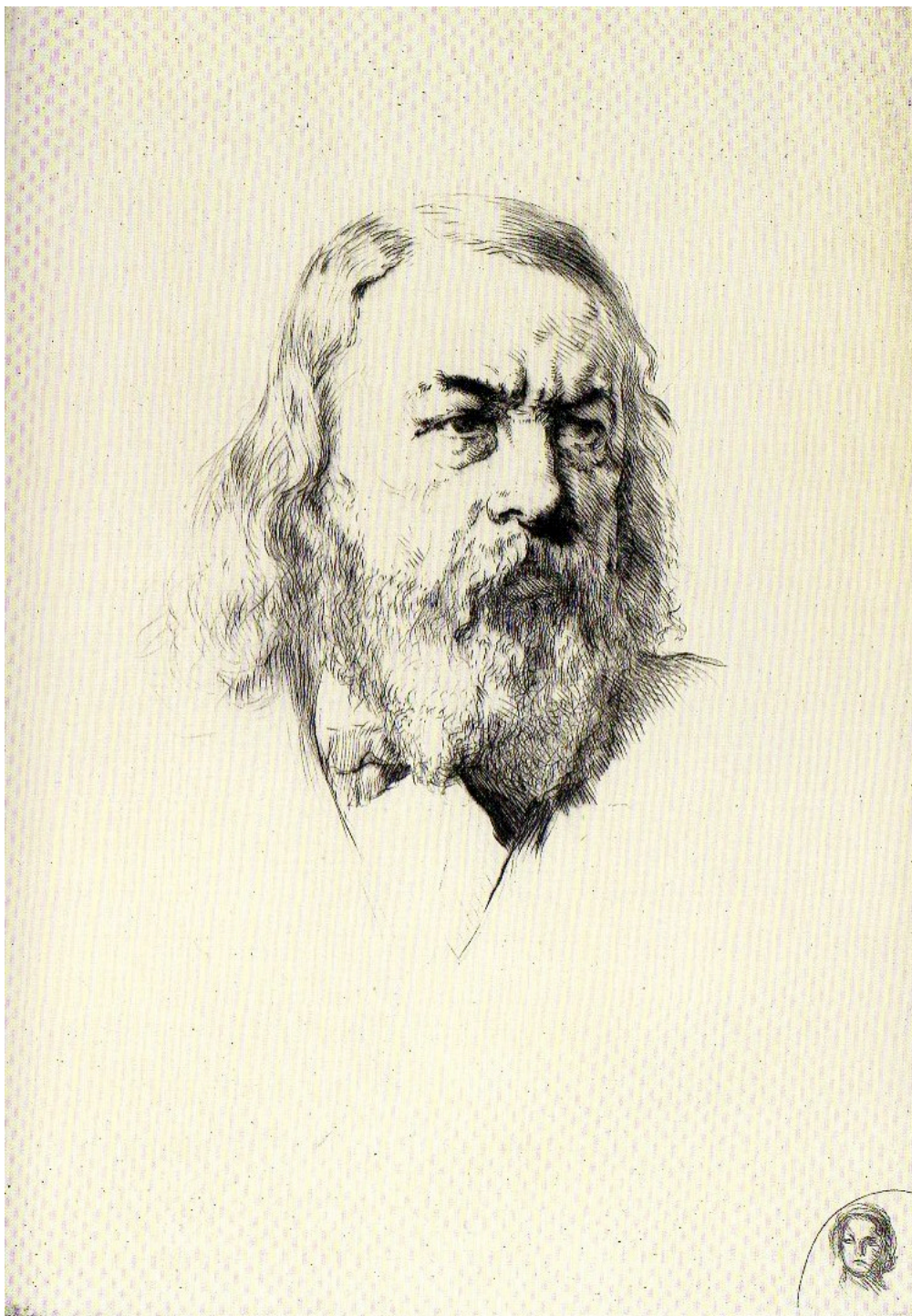
51) Raffaello Bonaiuti (Luigi Paradisi inc.), *Ugo Foscolo*, acquaforte e bulino, mm 160x109





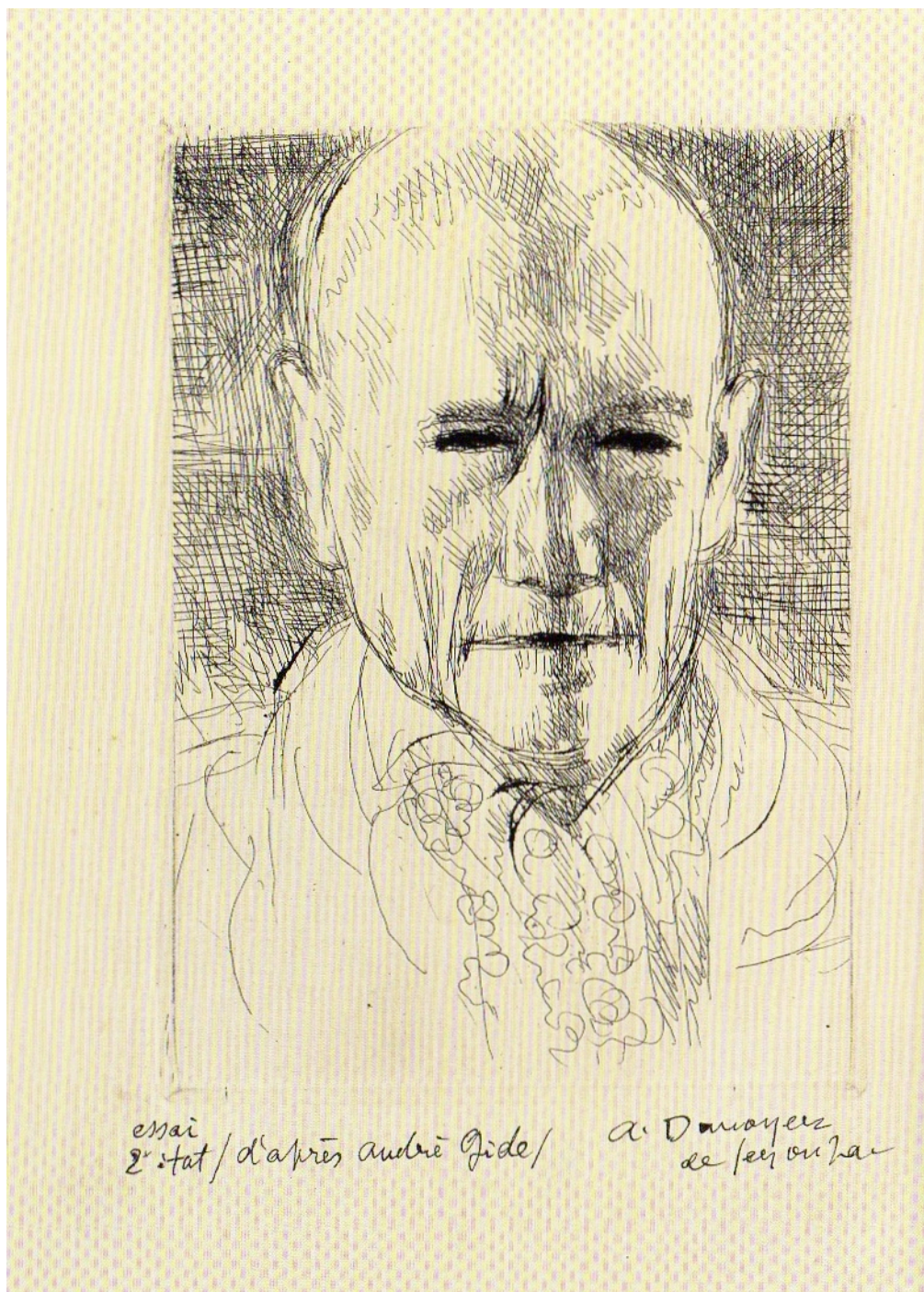
52) G. de la Barre, *Anatole France*, xilografia, mm 315x235





53) Edgar Chain, *Théophile Gautier*, punteccia, mm 217x159





54) André Dunoyer de Segonzac, *André Gide*, aquaforte, mm 130x95





55) Marie Laurencin, *André Gide*, litografia, mm 120x95





56) Gaetano Silvani, *Pietro Giordani*, aquaforte bulino, mm 184x137



57) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), *Edmond De Goncourt*, xilografia, mm 315x235



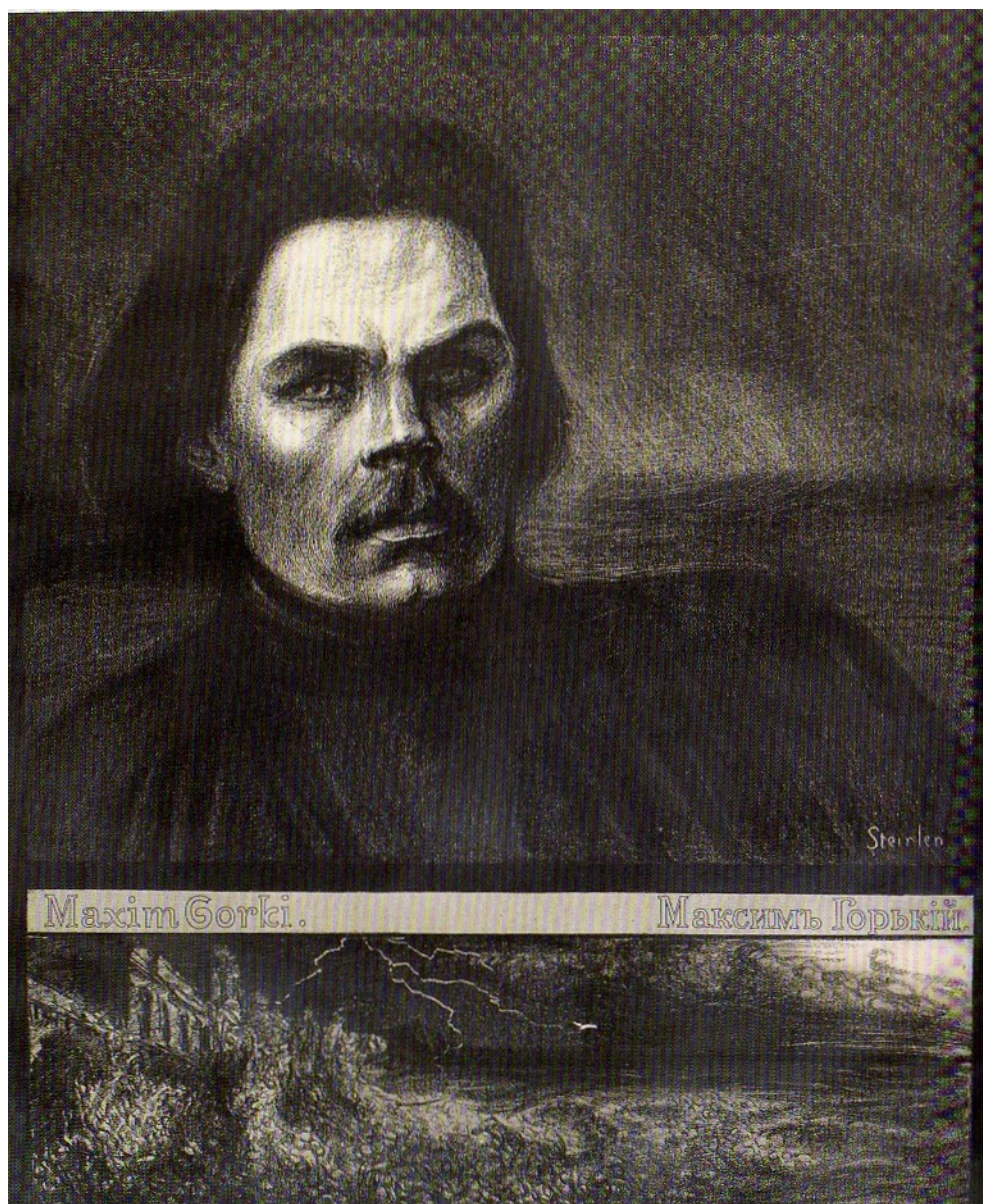


58) August Brouet, *Edmond e Jules De Goncourt*, puntasecca, mm 62x76



59) Albert Aublet (Rosseau inc.), *Gyp*, xilografia, mm 315x235





60) Teophile Alexandre Steinlen, *Maksim Gor'kij*, litografia, mm 600x505





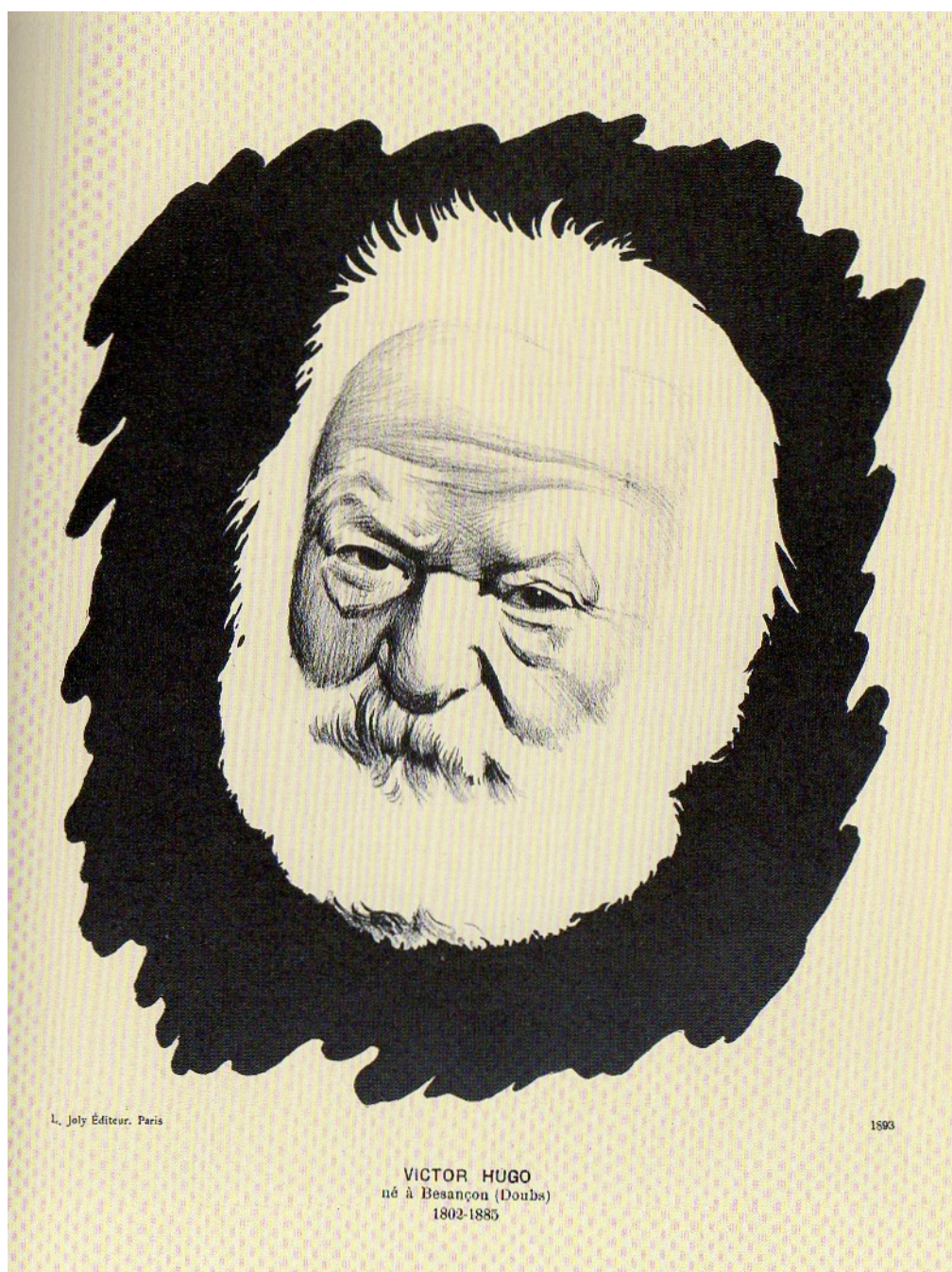
61) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), *Ludovic Halévy*, xilografia, mm 315x235





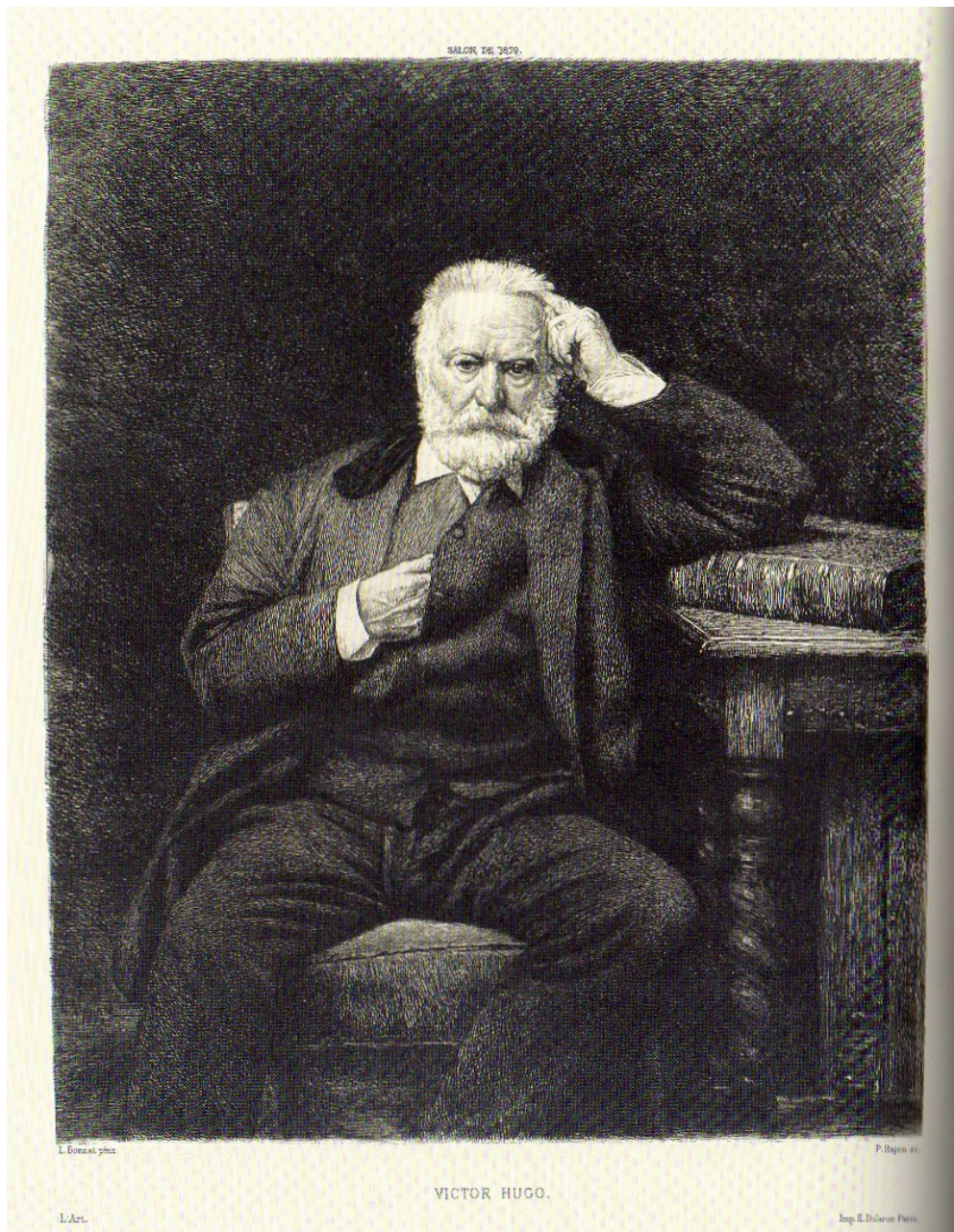
62) Fernand Desmoulin, *Victor Hugo*, aquaforte, mm 575x415





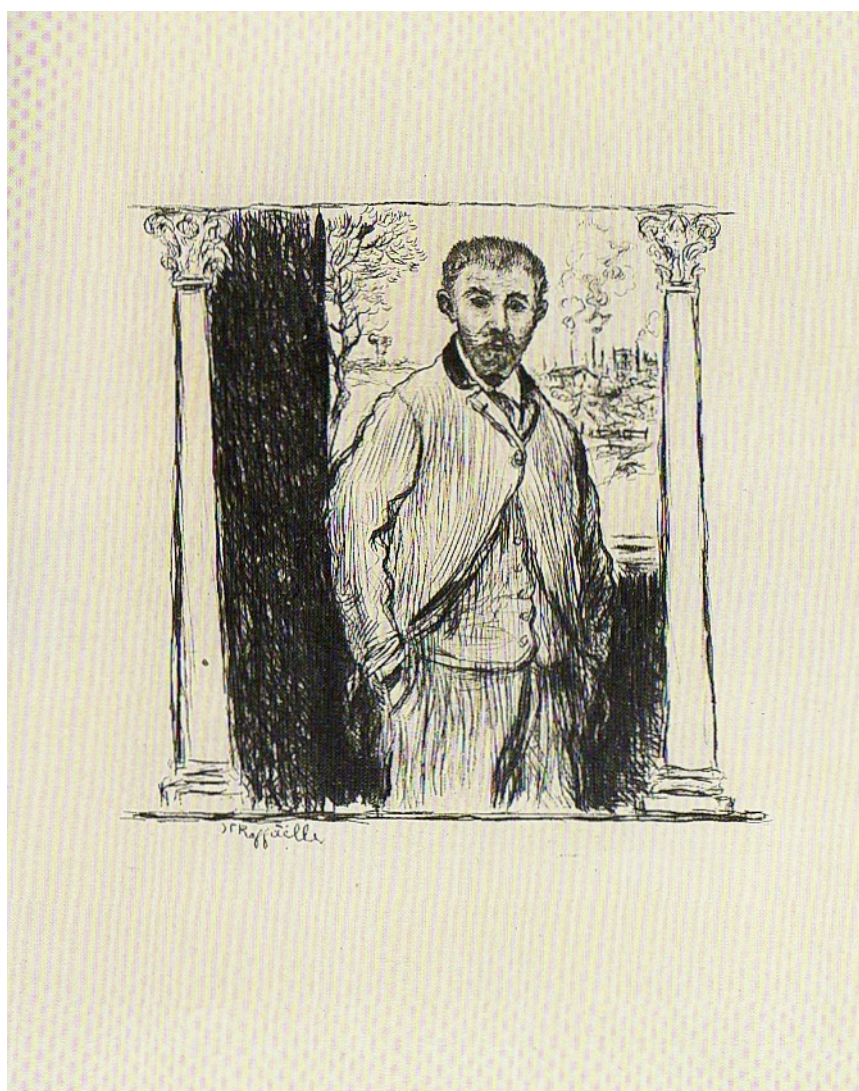
63) Ignoto, *Victor Hugo*, litografia, mm 245x190





64) Paul Adolphe Rajon, *Victor Hugo*, aquaforte, mm 307x225





65) Jean Francois Raffaelli, *Joris-Karl Huysmans*, puntasecca, mm 197x140



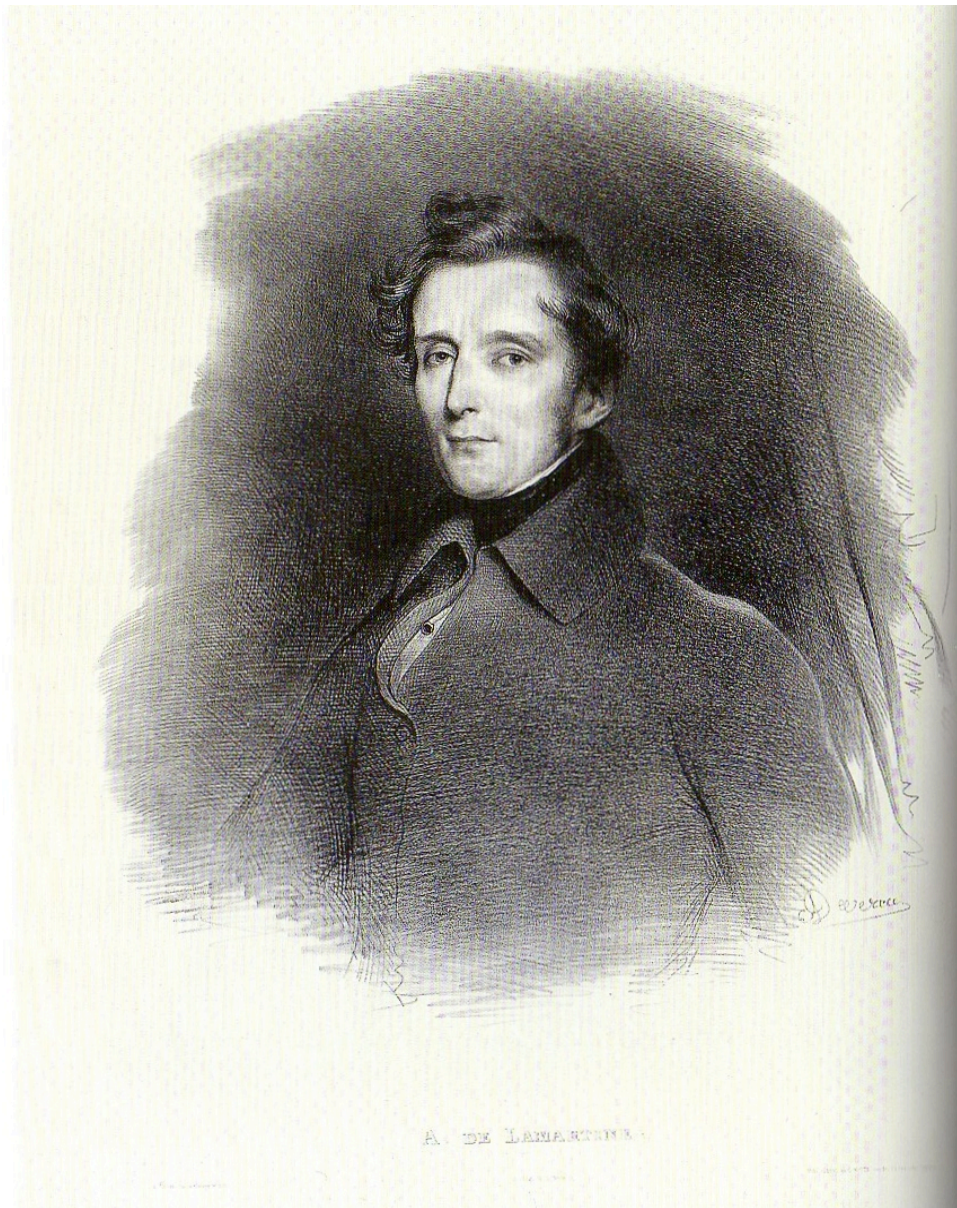


66) Ignoto, *Joris-Karl Huysmans*, acquaforte e acquatinta, mm 200x160



67) George Desvallieres (Thiriat inc.), *Eugène Labiche*, xilografia, mm 315x235





68) Achille Jacques Jean Deveria, *Alphonse De Lamartine*, litografia, mm 380x300



69) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), *Charles Leconte De Lisle*, xilografia, mm 315x235



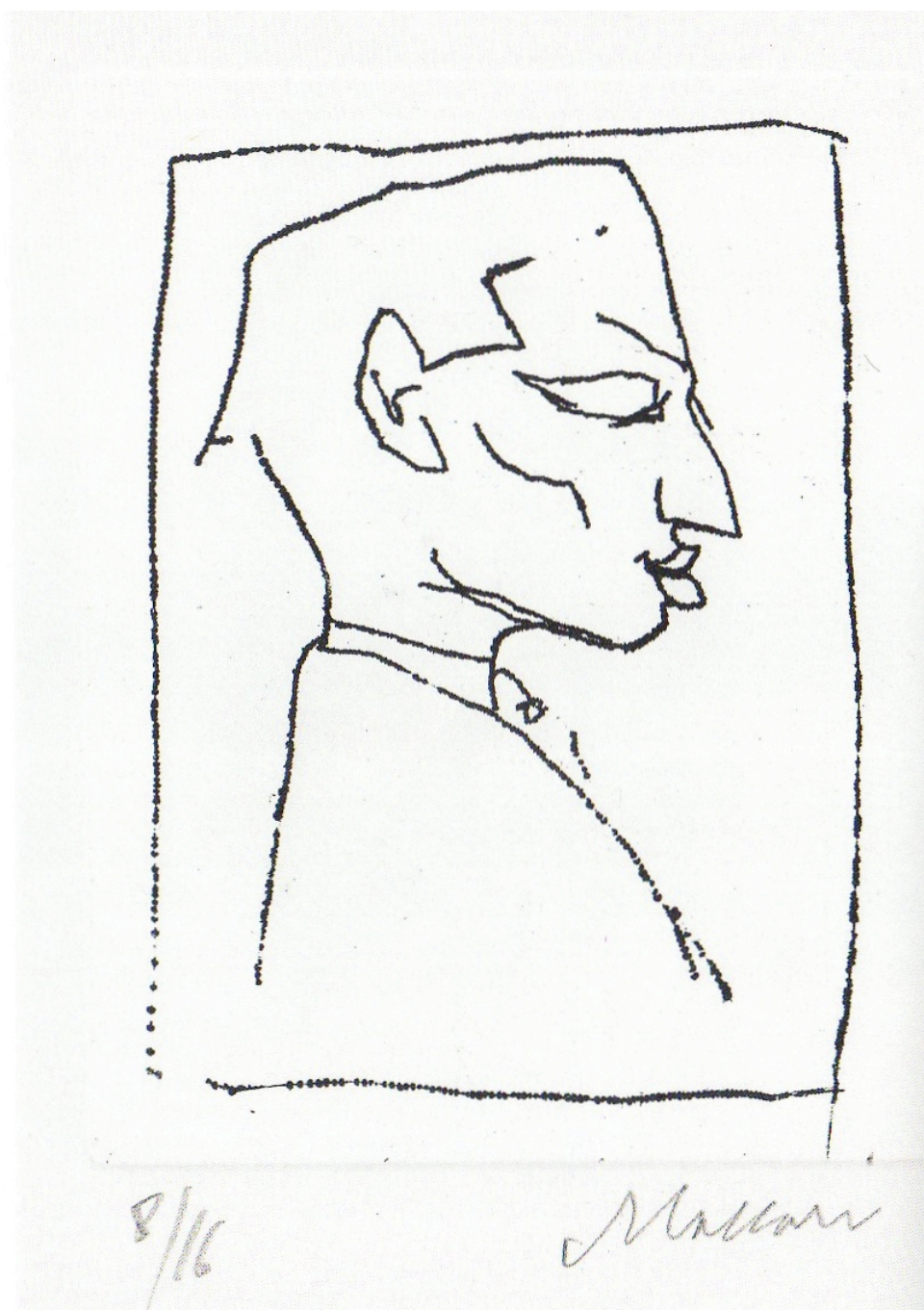


70) George Desvallieres (Thiriat inc.), *Ernest Legouvé*, xilografia, mm 315x235



71) Anonimo, Alain René Lesage, inchiostro e acquerello, mm 155x115





72) Mino Maccari, Leo Longanesi, aquaforte, mm 110x88



73) Anonimo, Pierre Loti, litografia mm 260x160





74) Ruffe, Pierre Loti, xilografia, mm 315x235





75) Mino Maccari, Autoritratto, carboncino e acquerello, mm 360x290



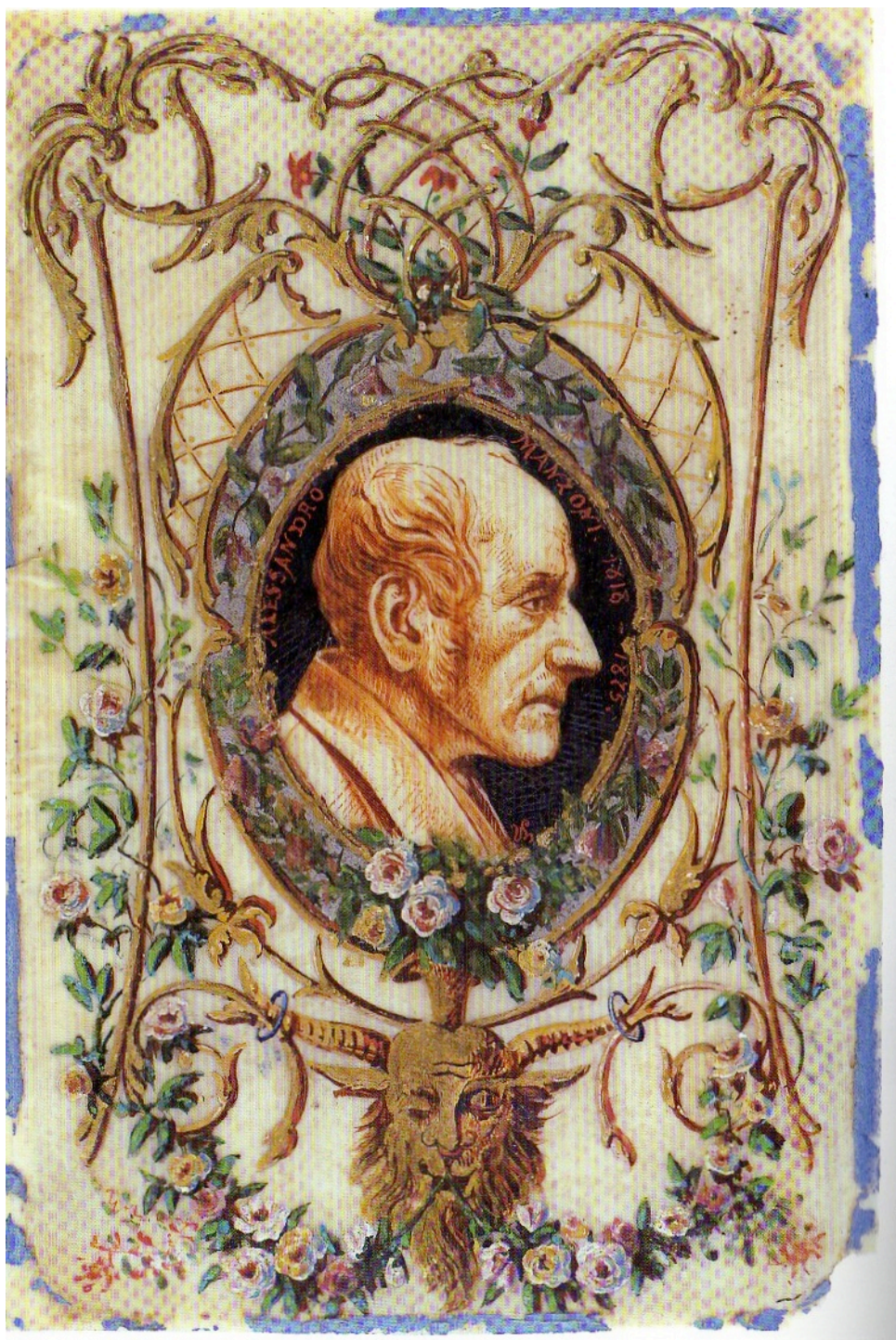
76) Camille Pissarro (?), Maurice Polydore Maeterlinck, xilografia, mm 133x90





77) G. de la Barre (Avril inc.), Hector Henri Malot, xilografía, mm 315x235





78) Anonimo, Alessandro Manzoni, olio su pergamena, mm 195x130





79) Francesco Messina, Alessandro Manzoni, litografia, mm 380x300



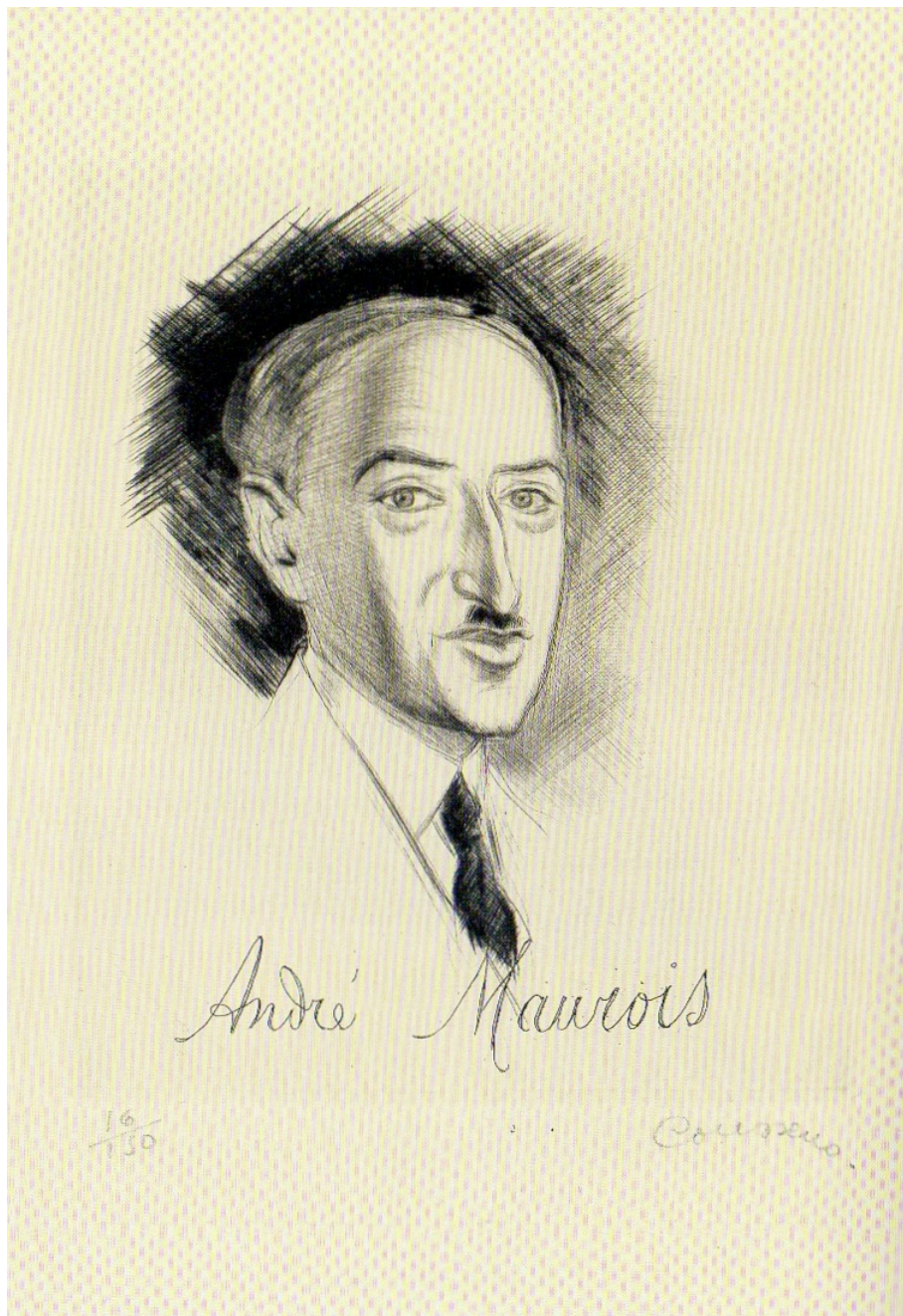


80) Remo Brindisi, Jacques Maritain, acquaforte, mm 95x70



81) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), Guy de Maupassant, xilografia, mm 315x235





82) Adrian Coussens, André Maurois, aquaforte e puntasecca, mm 128x110



83) Jean Baptiste Guth, Henry Meilhac, xilografia, mm 315x235





84) Giuseppe Patania (Pietro Waincher inc.), Giovanni Meli, bulino, mm 240x190

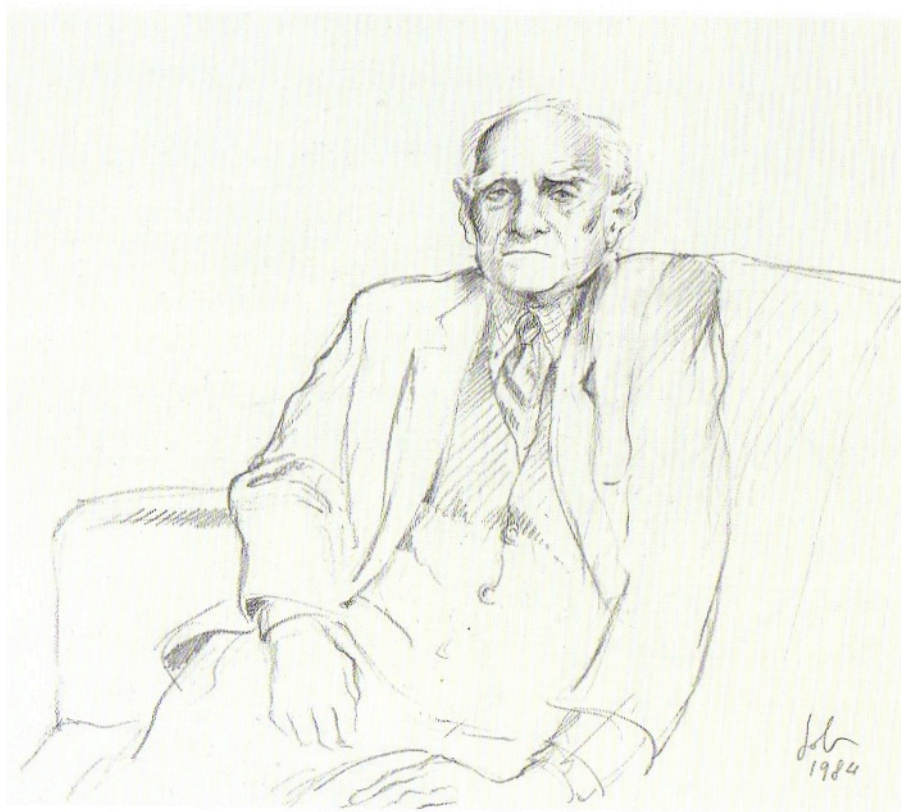


85) Francesco Vendramini, Vincenzo Monti, acquaforte a punteggiato, mm 395x295





86) Luigi Rados, Vincenzo Monti, acquaforte e bulino, mm 154 x 102



87) Enrico Job, Alberto Moravia, disegno e matita, mm 350x500





88) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), André Morellet, xilografia, mm 200x140

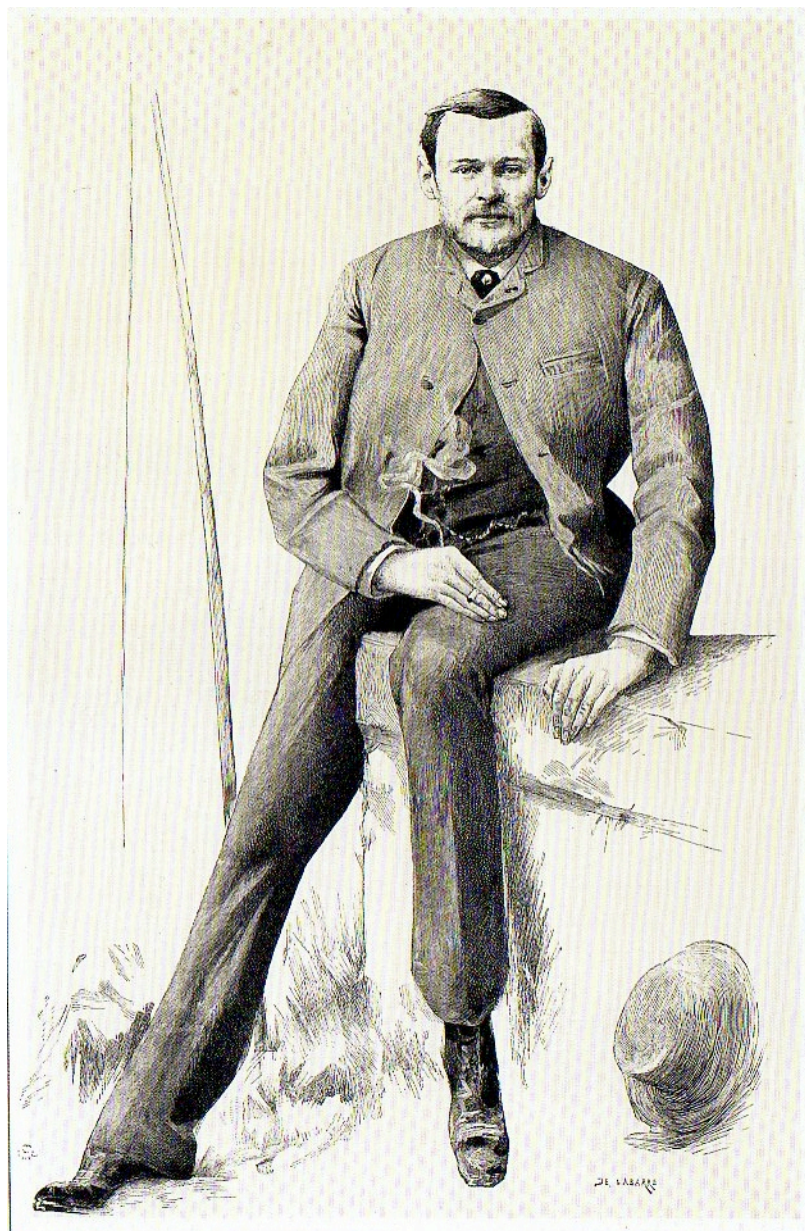


89) Edgard Chain, Alfred De Musset, puntasecca, mm 213x157



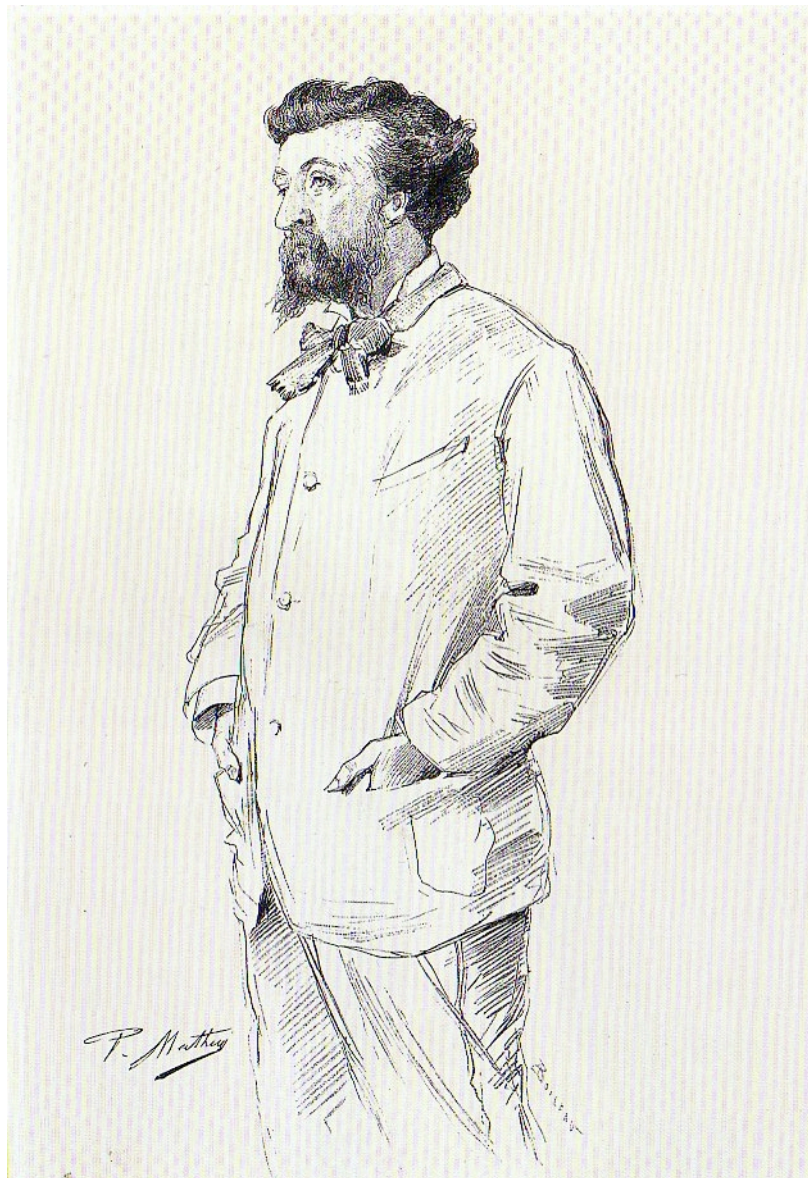


90) Edgard Chain, Alfred De Musset, puntasecca e bulino, mm 220x158

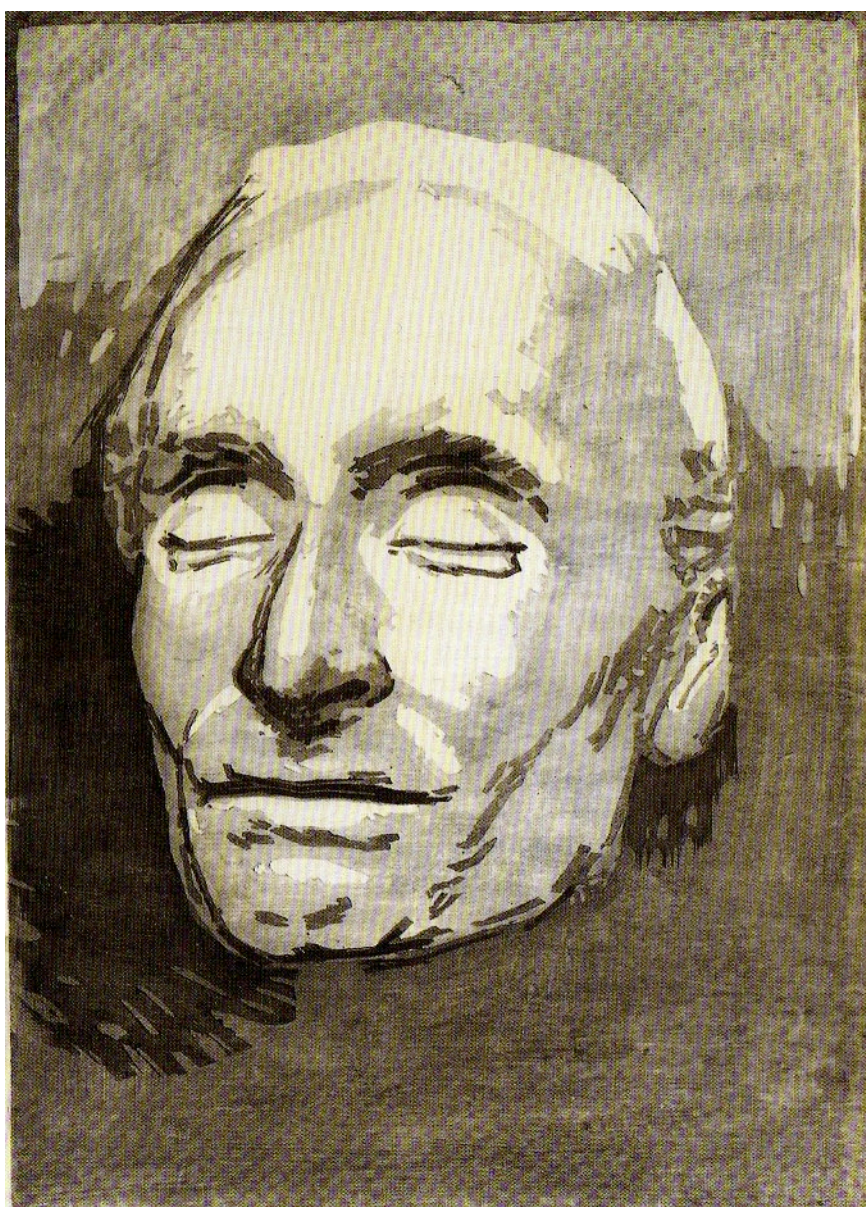


91) G. de la Barre, Georges Ohnet, xilografía, mm 315x235



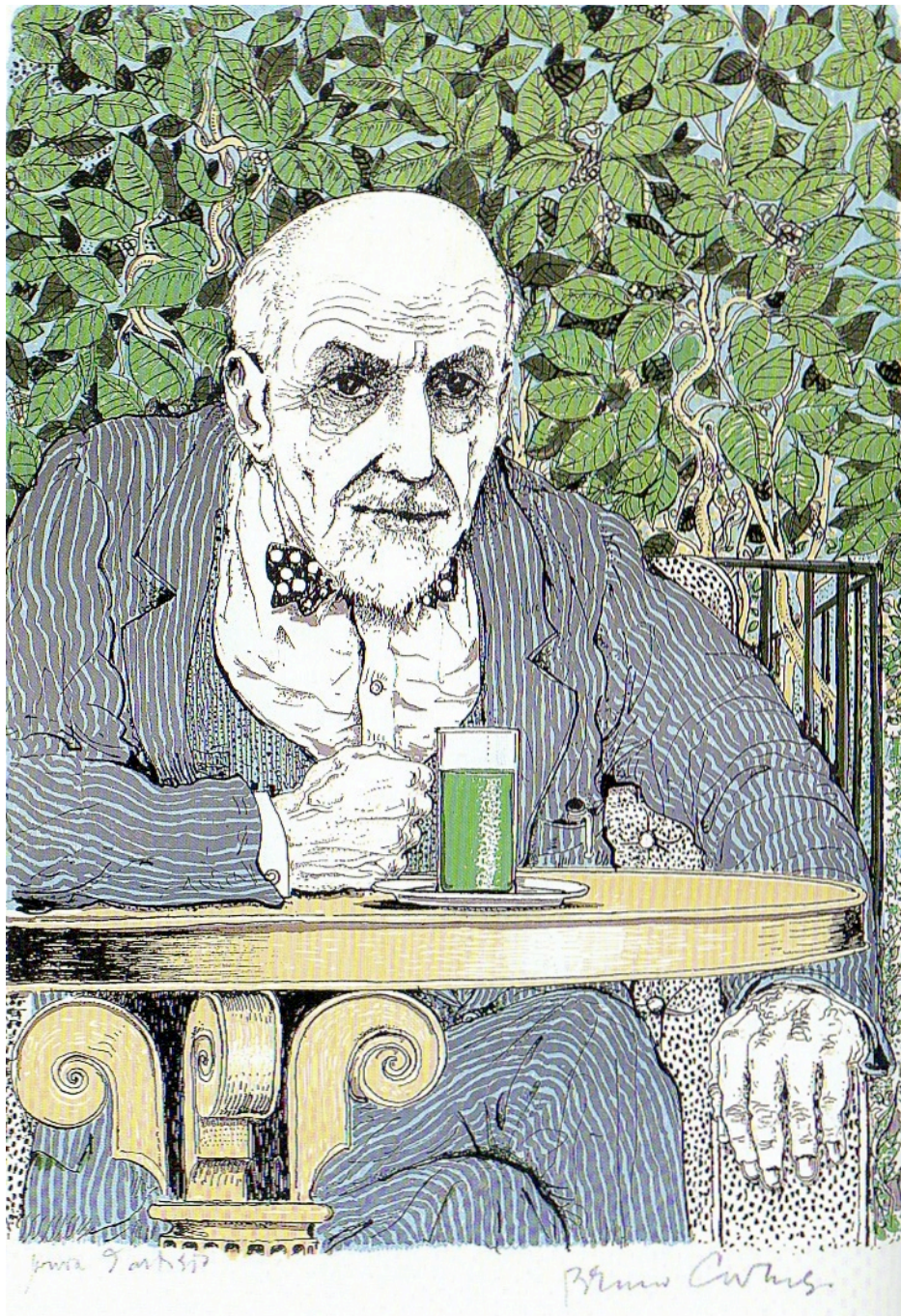


92) F. Mathey (Boileau inc.), Edouard Pailleron, xilografia, mm 315x235



93) Jacque Selkan, Blaise Pascal, xilografia, mm 350x250





94) Bruno Caruso, Luigi Pirandello, serigrafia, mm 340x247





95) Bruno Caruso, Luigi Pirandello, acquaforte, mm 490x320





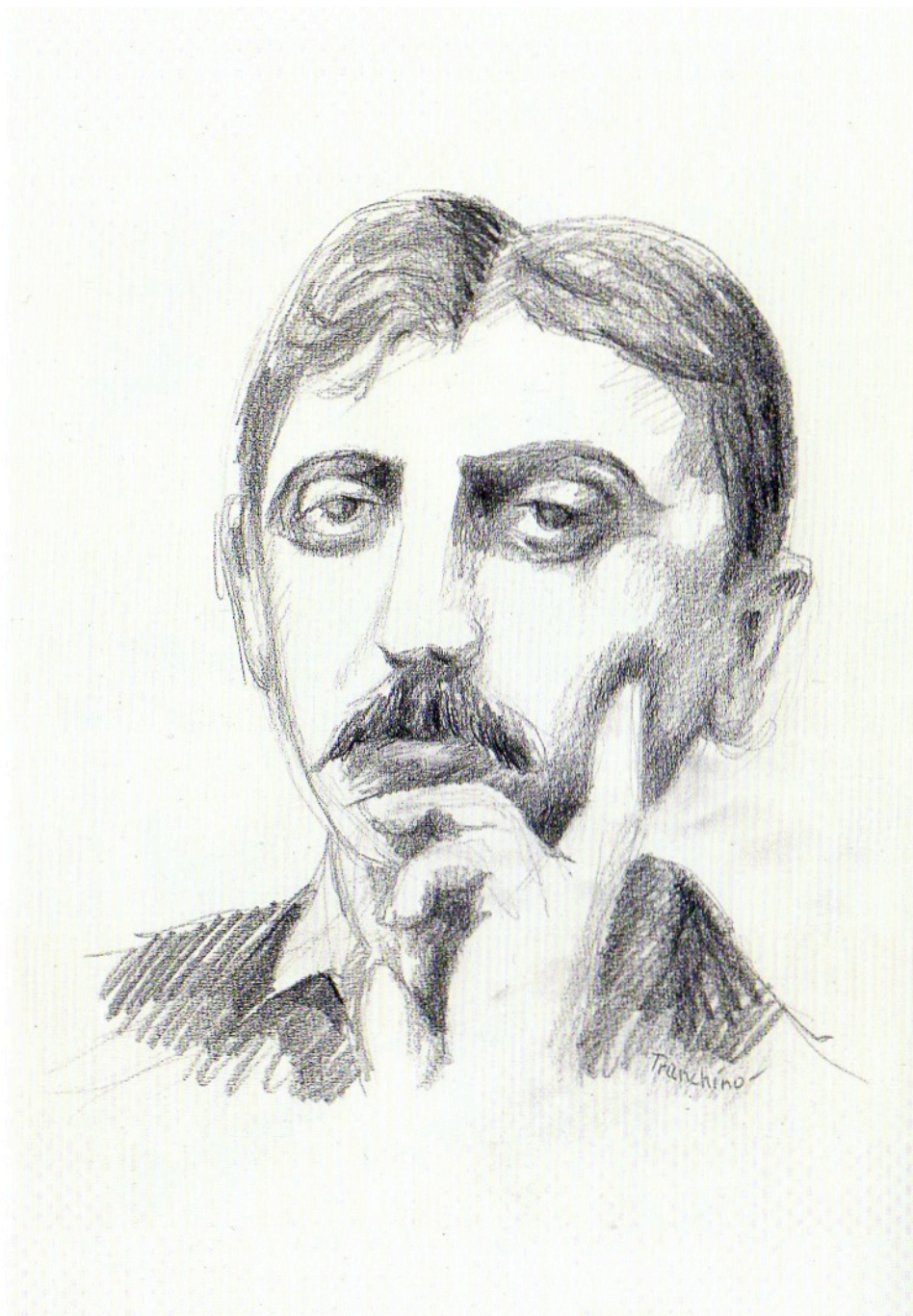
96) Bruno Caruso, Luigi Pirandello, disegno a china, mm 290x205





97) Bruno Caruso, Mario Praz, disegno a matita, mm 240x225





98) Gaetano Tranchino, .....disegno a matita, mm 350x250



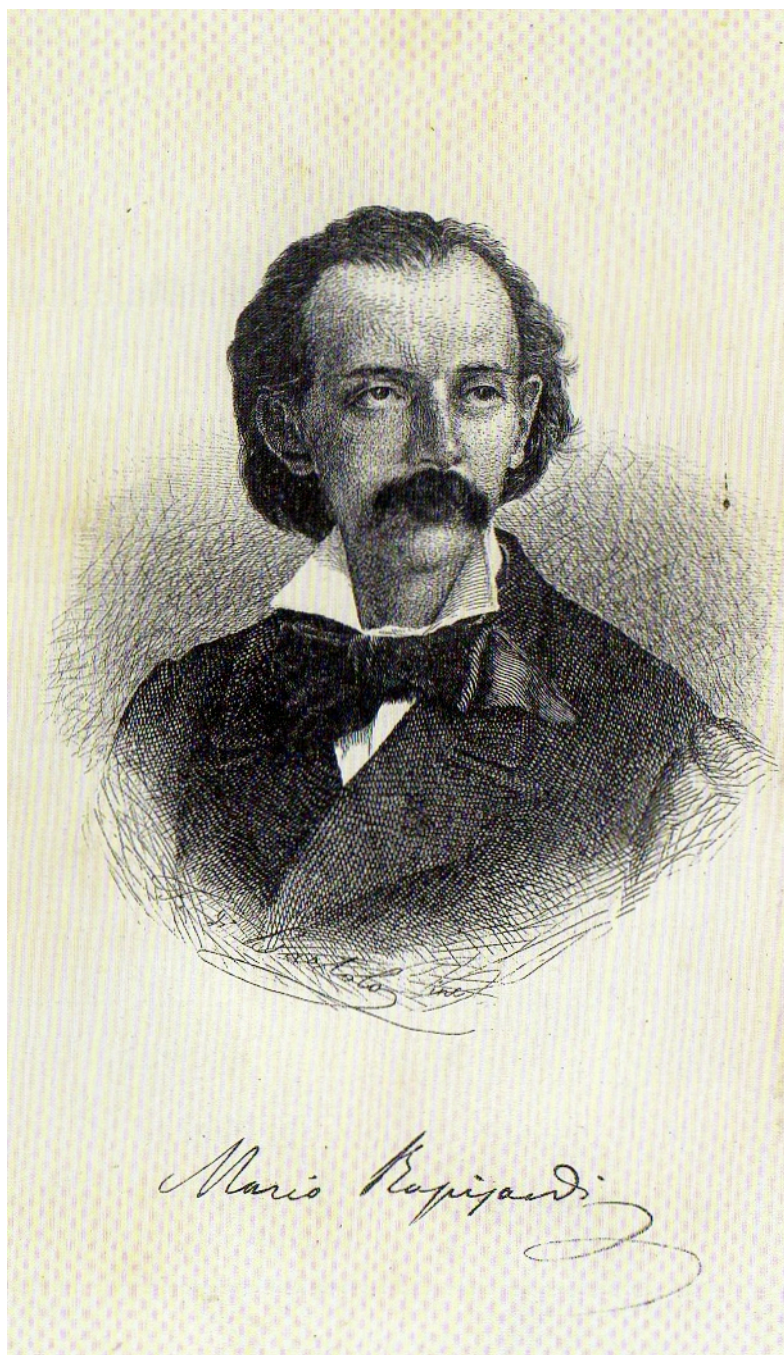
99) Adrian Coussens, Marcel Proust, puntasecca, mm 163x101





100) Johan Martin Bernigeroth, Samuel Pufendorf, aquaforte e bulino, mm 225x165





101) Francesco Di Bartolo, Mario Rapisardi, aquaforte, mm 120x80





102) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), Ernest Joseph Renan, xilografía, mm 315x235



103) Paul Renouard (M. Genty inc.), Ernest Reyer, xilografia, mm 315x235



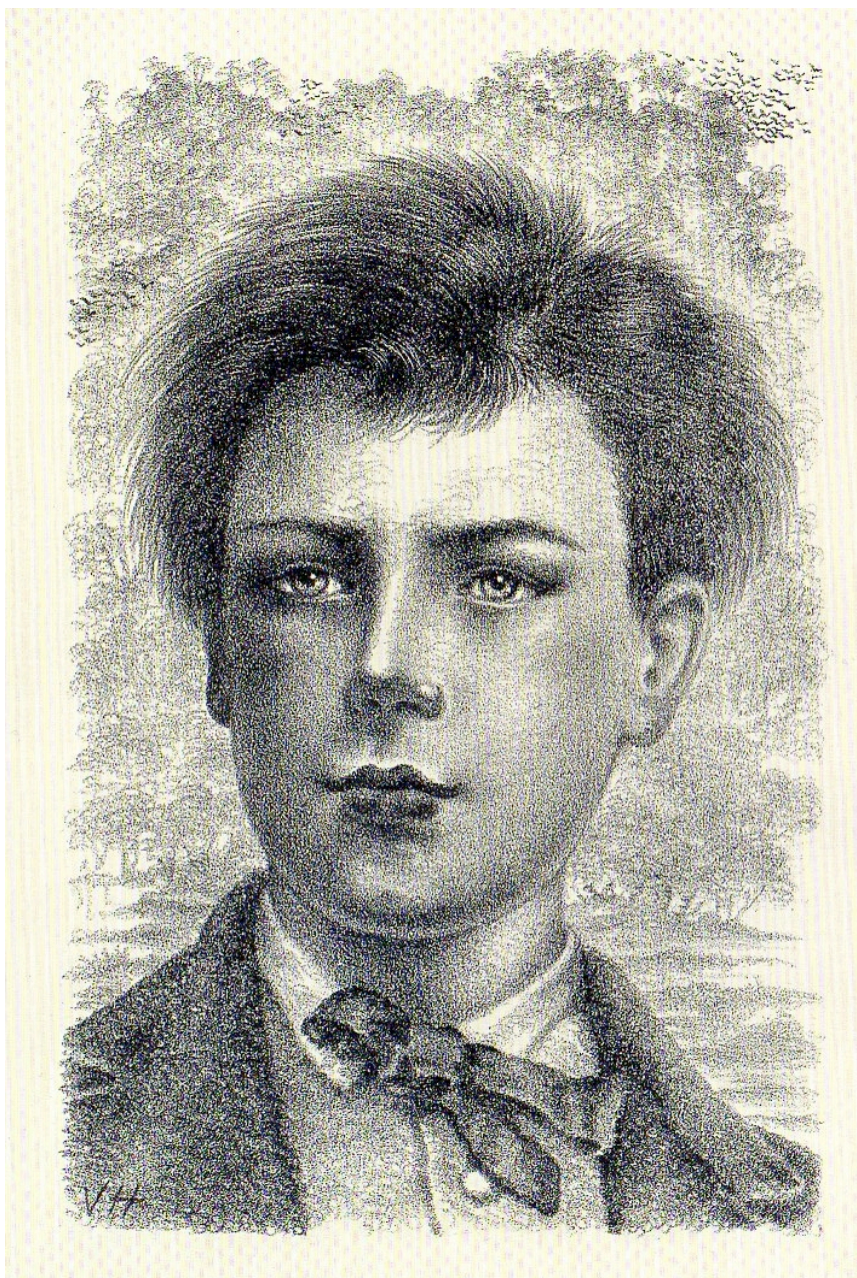


104) D. Maillart (Boileau inc.), Jean Richepin, xilografia, mm 315x235



105) Arnaldo Ciarrocchi, Arthur Rimbaud, puntasecca, mm 58x40





106) Valentine Hugo, Arthur Rimbaud, litografia, mm 220x140





107) Edgar Chain, Louis-Léopold Robert, puntasecca, mm 212x175



108) Charles Emile Mauraisse, Jean-Jacques Rousseau, litografia, mm 325x260





109) Jean François Garnerey (Pierre Michel Alix inc.), Jean-Jacques Rosseau, aquaforte, acquatinta, mm 450x303





110) Edgar Chain, George Sand, puntasecca, mm 220x158





111) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), Francisque Sarcey, xilografia, mm 315x235





112) Paul Renouard (Ernest Florian inc.), Victorien Sardou, xilografia, mm 315x235





113) Anonimo, Gerolamo Savonarola, bulino, mm 433x280





114) Renato Guttuso, Giuseppe Nicolosi Scandurra, olio su tavola, mm 550x360





115) Jean Baptiste Guth (Ruffe inc.), Jules Simon, xilografia, mm 315x235



116) Mino Maccari, Ardengo Soffici, acquaforte, mm 235x175





117) Georges Gorvel, Stendhal, aquaforte e acquatinta, mm 145x130



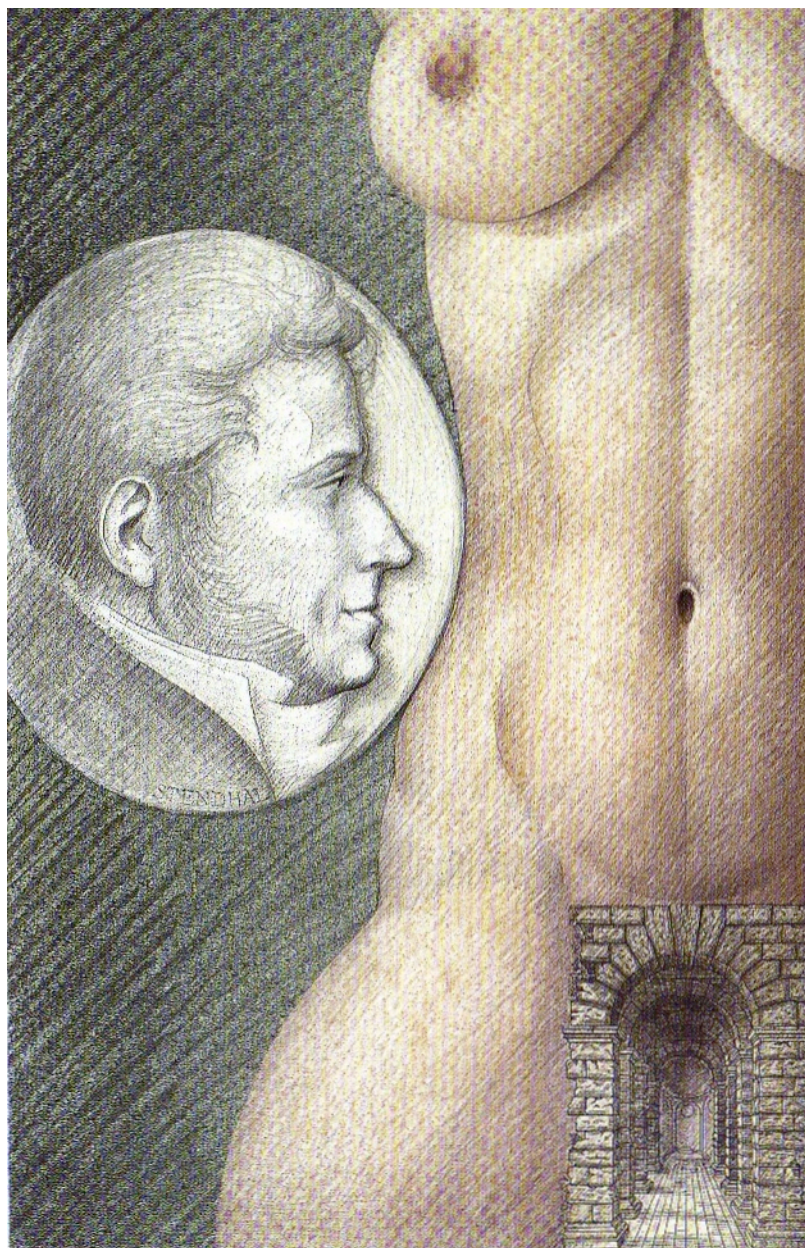


118) Carlo Mattioli, Stendhal, china e tempera, mm 330x250





119) Fabrizio Clerici, Stendhal, disegno a pennello, mm 230x 160



120) Joseph Maria Subirachs, Stendhal, litografia a colori, mm 450x295





121) Edgar Chain, Hippolyte-Adolphe Taine, puntasecca e bulino, mm 281x158





122) P. Mathey (Ernest Florian inc.), André Theuriet, xilografia, mm 315x235



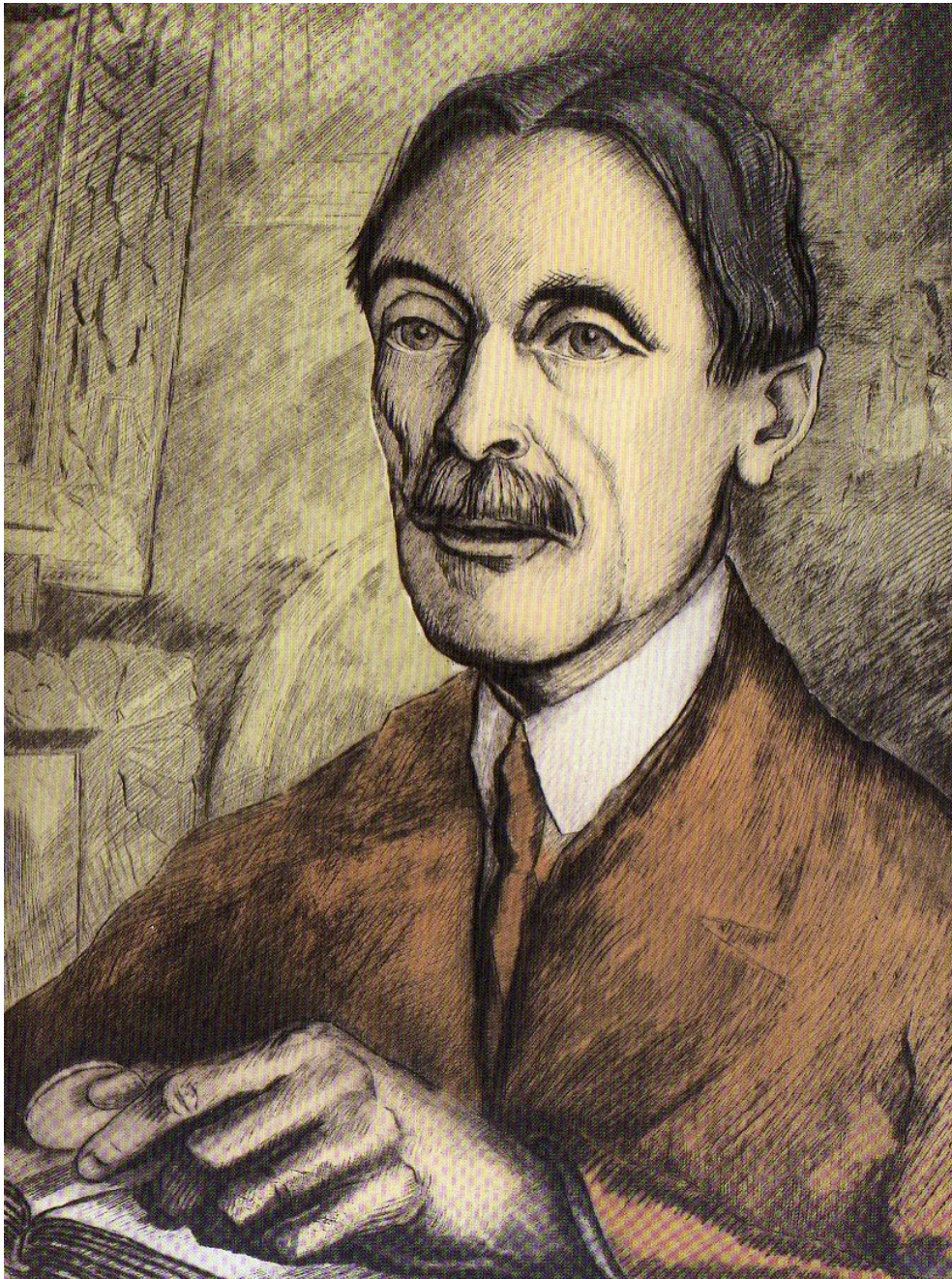


123) Paul Renouard (Boileau inc.), Ambroise Thomas, xilografia, mm 315x235



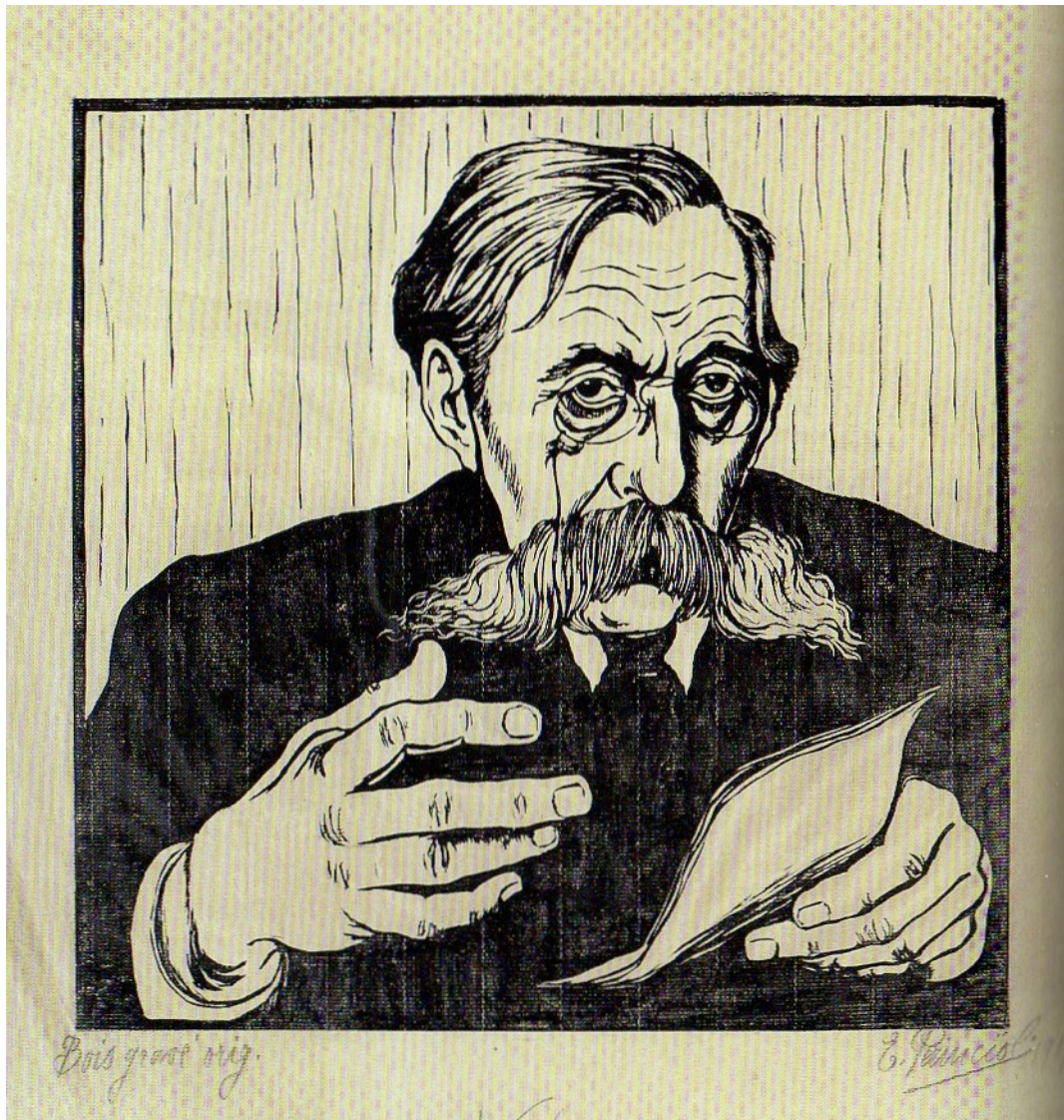
124) Jean Baptiste Guth (Ernest Dargent inc.), Gilbert Augustin Thierry, xilografia, mm 315x235





125) Achille Eugene Ouvre, Paul Valéry, puntasecca e bulino, mm 375x275





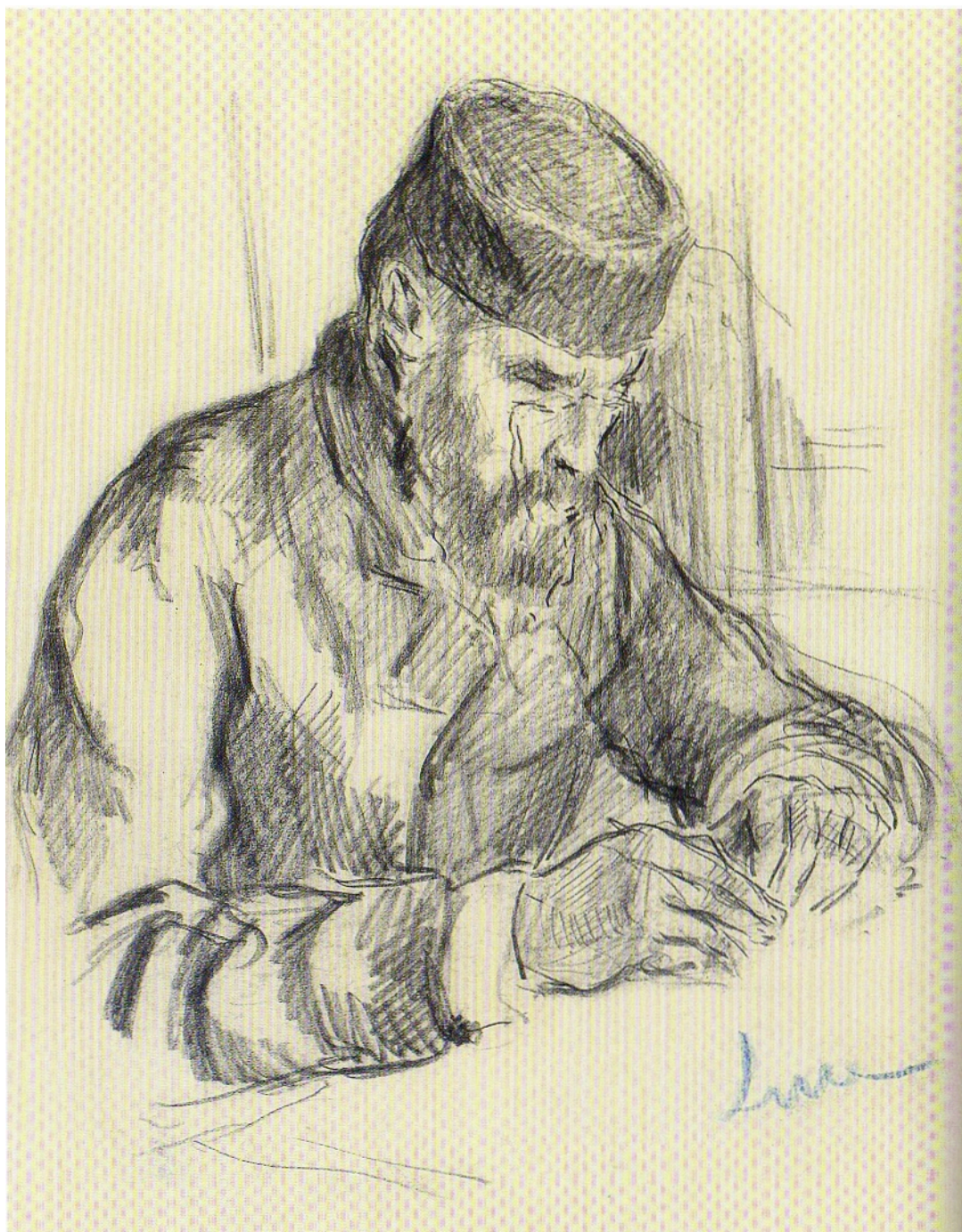
126) Etienne Stefano Perincioli, Émile Verhaeren, xilografia, mm 297x297





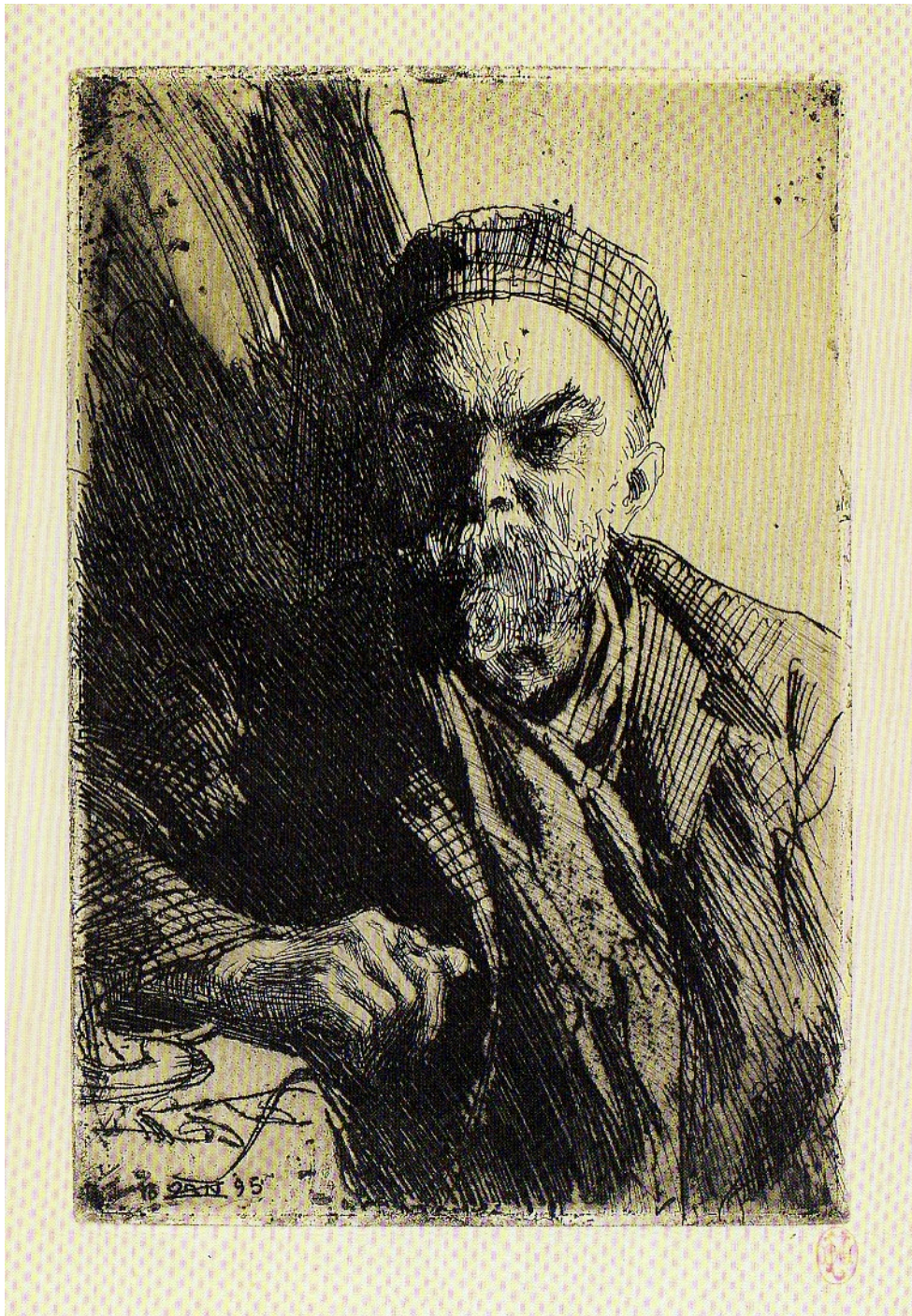
127) Maxmilien Luce, Émile Verhaeren, disegno e pastello, mm 215x170





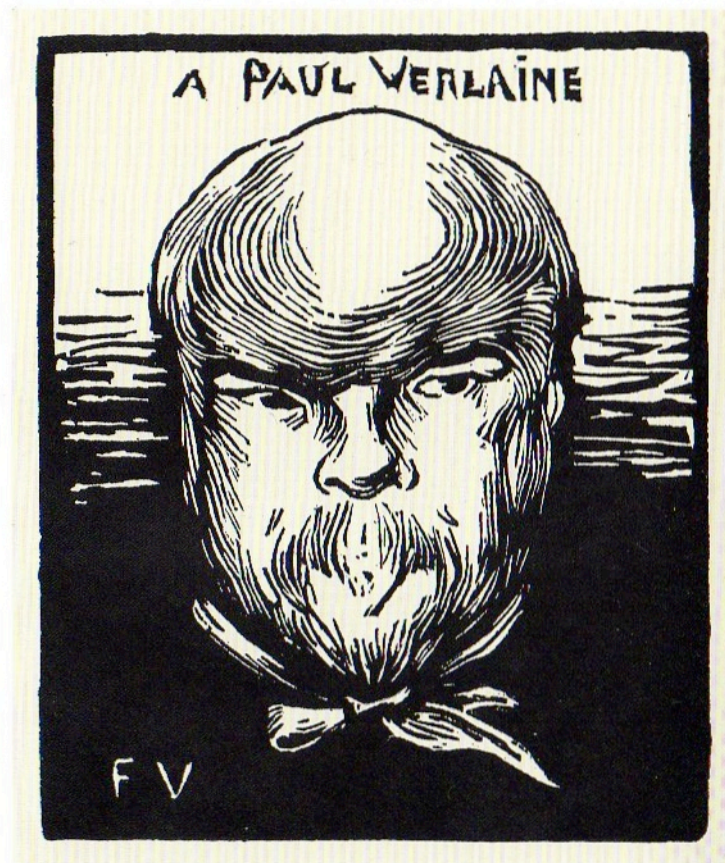
128) Maxmilien Luce, Paul Verlaine, disegno e matita, mm 250x200



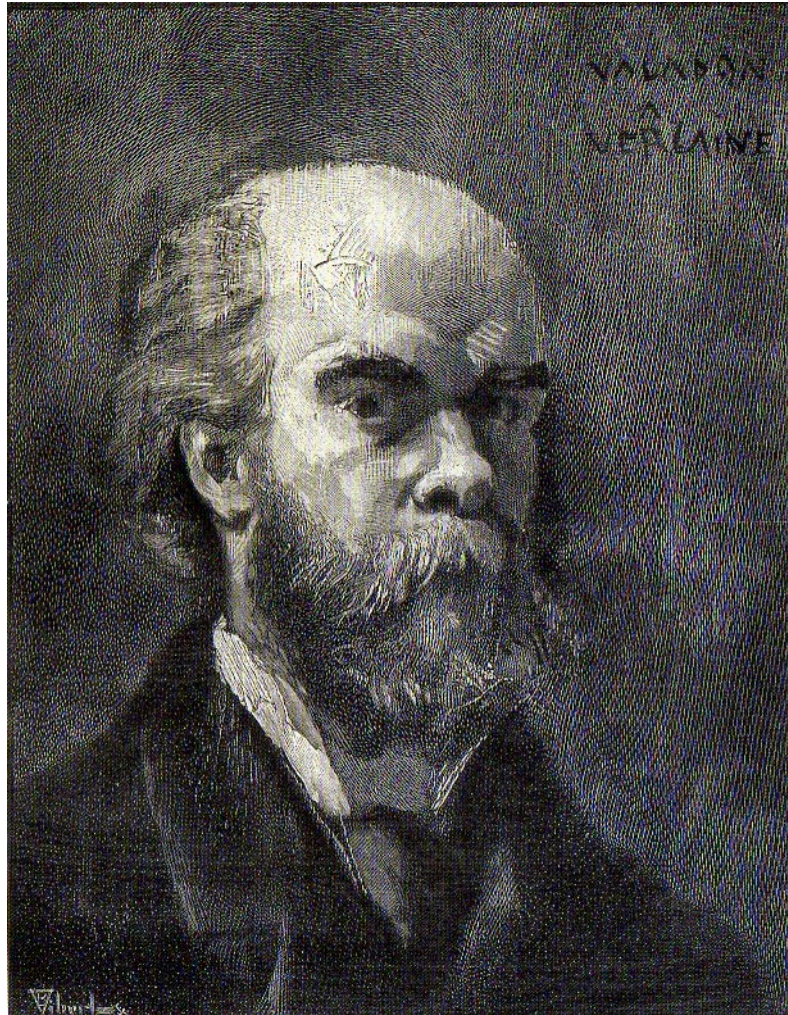


129) Anders Leonard Zorn, Paul Verlaine, aquaforte, mm 239x160





130) Felix Edouard Vallotton, Paul Verlaine, xilografia, mm 115x95



131) Pierre Eugene Vibert, Paul Verlaine, xilografia, mm  
215x167





132) Edmond Francois Amam Jean, Paul Verlaine, litografia, mm 175x125





133) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), Pietro Verri, xilografia, mm 200x140



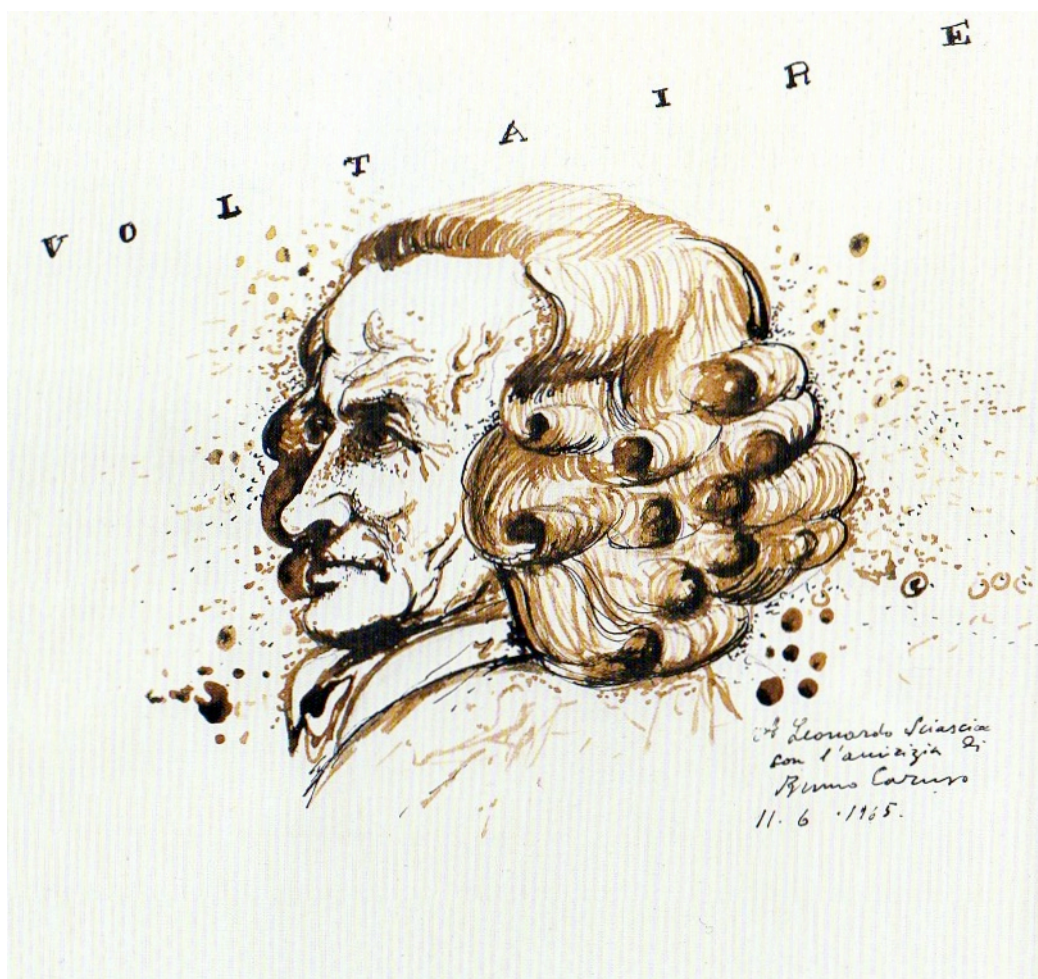


134) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), Le Comte Villiers De L'Isle Adam, xilografia, mm 315x235



135) Jean Baptiste Guth (Boileau inc.), Eugène Melchior De Vogüé, xilografia, mm 315x235





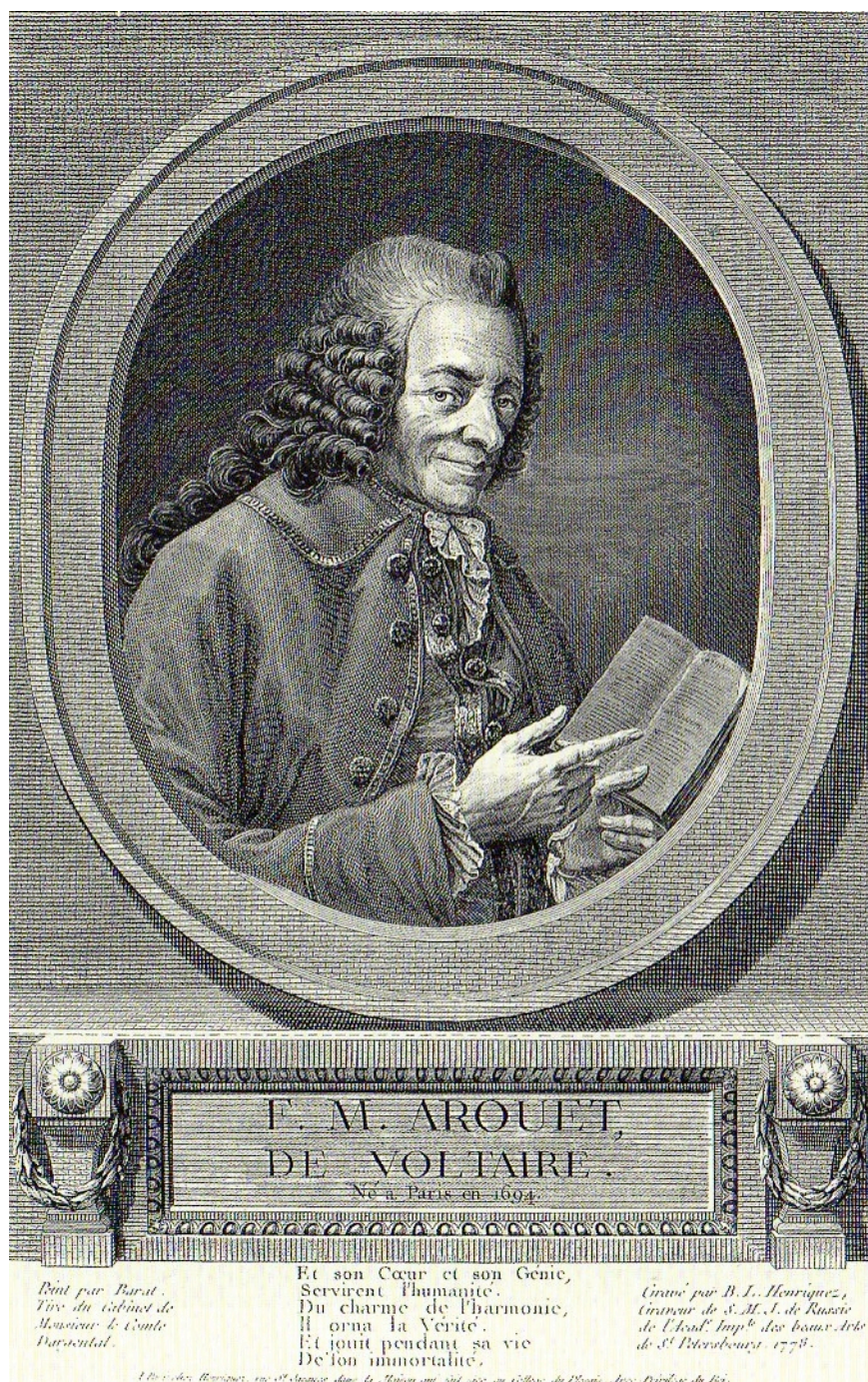
136) Bruno Caruso, Voltaire, disegno a china, mm 160x190





137) Raffaele Piraino, Voltaire, tempera, mm 160x135





138) Benoit Luois Henricquez, Voltaire, aquaforte e bulino, mm 357x237





139) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), Voltaire, xilografia, mm 200x140





140) Renato Guttuso, Voltaire, disegno a china, mm 700x550





141) Renato Guttuso, Voltaire, disegno a china, mm 355x255



142) Fabrizio Clerici, Voltaire, disegno a penna, mm 240x180





143) Fabrizio Clerici, Voltaire, disegno a penna, mm 240x180



144) Fabrizio Clerici, Voltaire, disegno a penna, mm 180x224





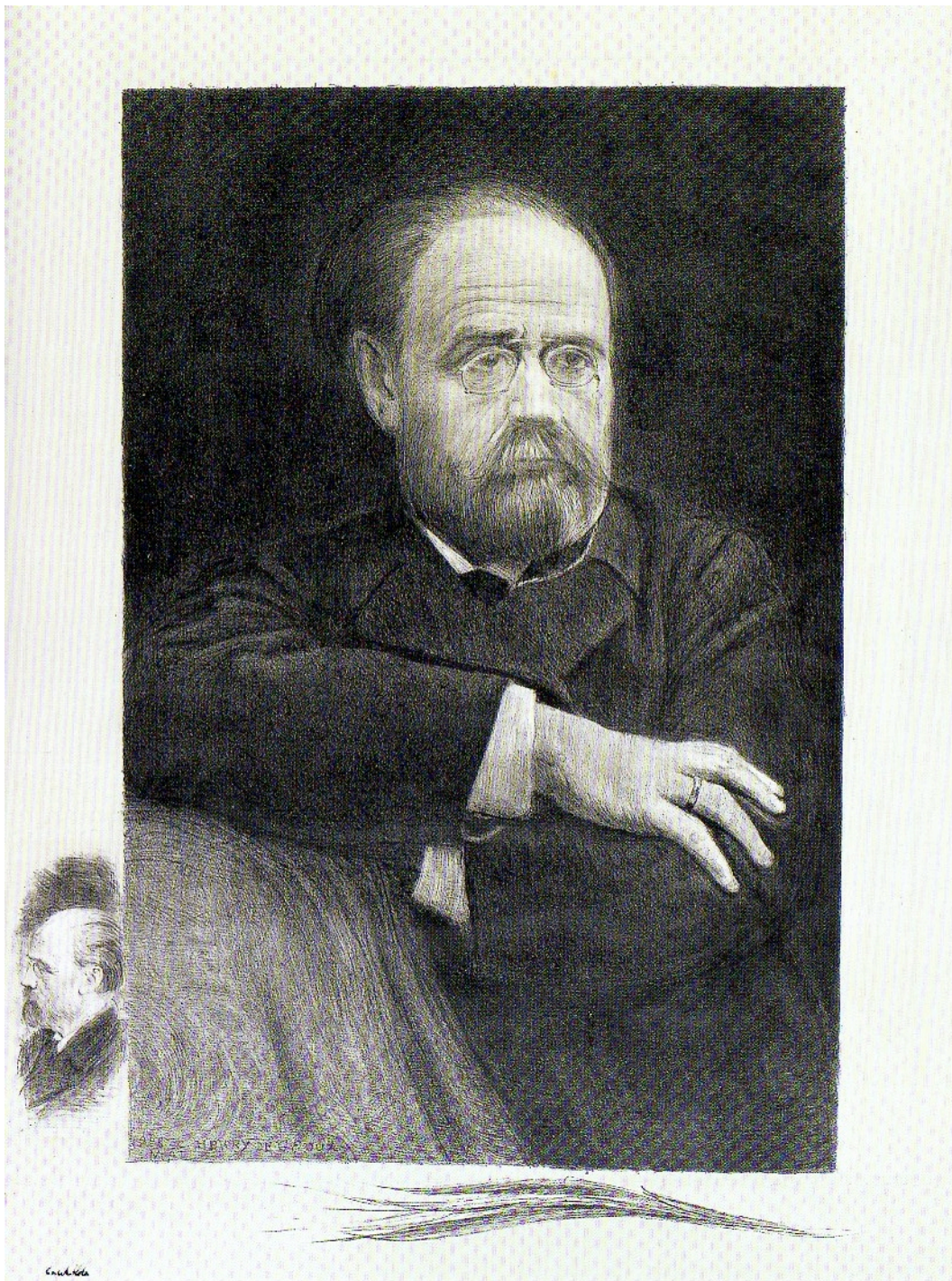
145) Fabrizio Clerici, Voltaire, disegno a penna, mm 240x180





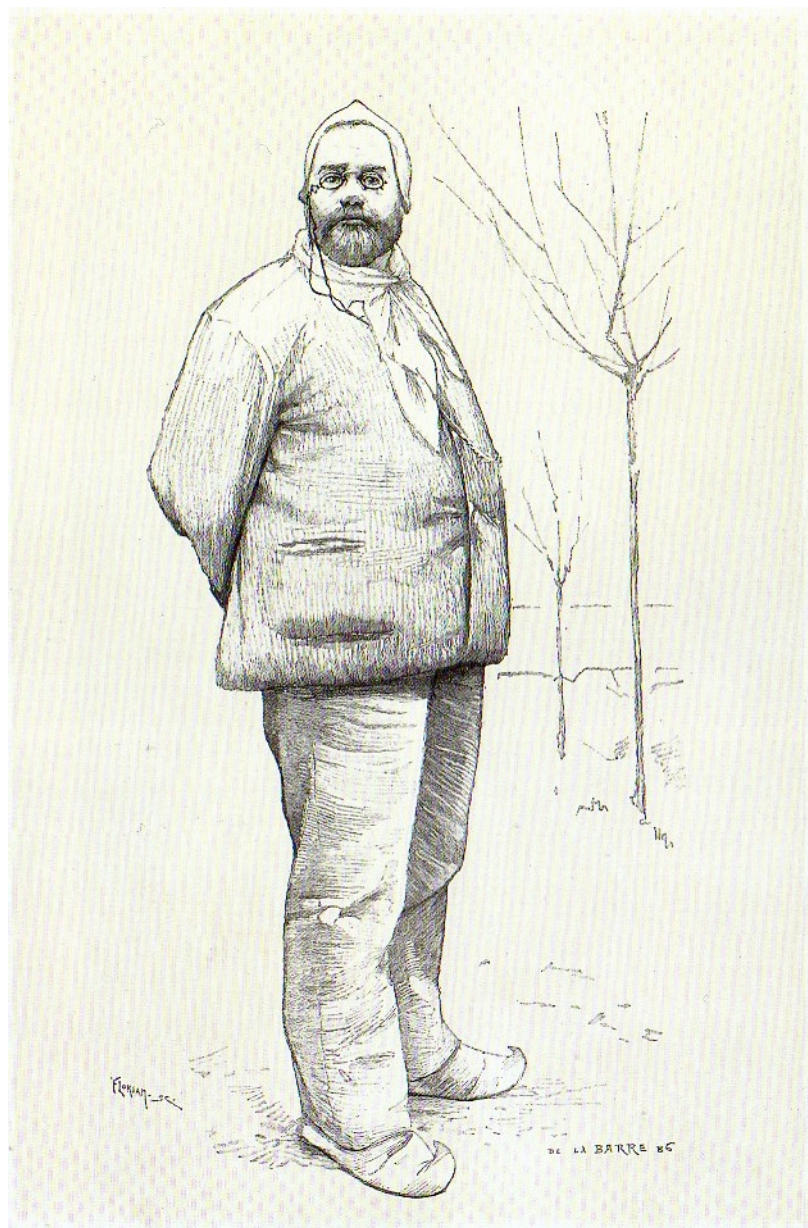
146) P. Mathey (Froment inc.), Albert Wolf, xilografia, mm 315x235





147) Henry de Groux, Émile Zola, litografía, mm 610x410





148) G. de la Barre (Ernest Florian inc.), Émile Zola, xilografía, mm 315x235

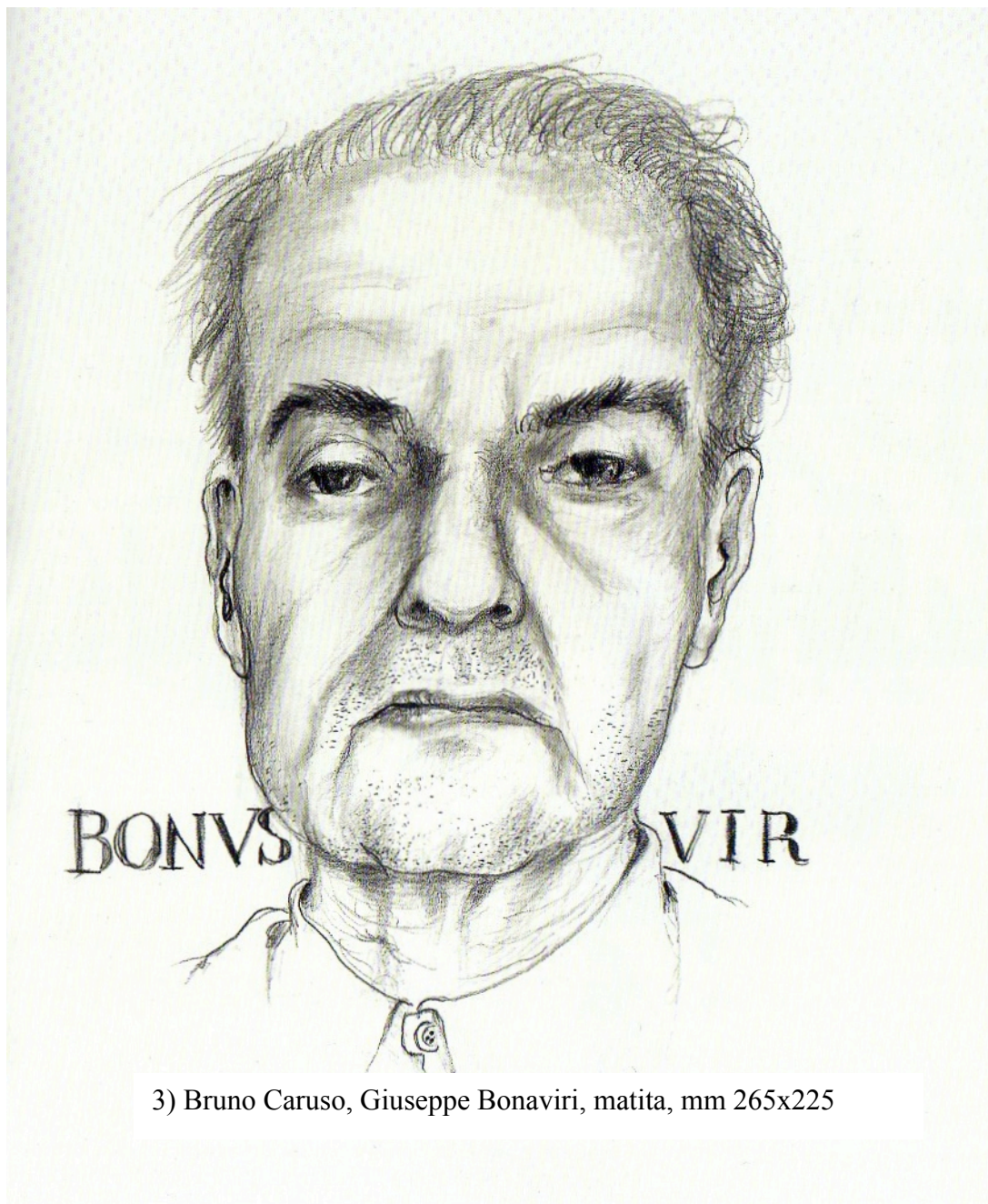


1) Alberto Manfredi, Guillaume Apollinaire, puntasecca, mm 138x106





2) Augusto Colombo, Vittorio Beonio-Brocchieri, disegno a pastello, mm 220x170

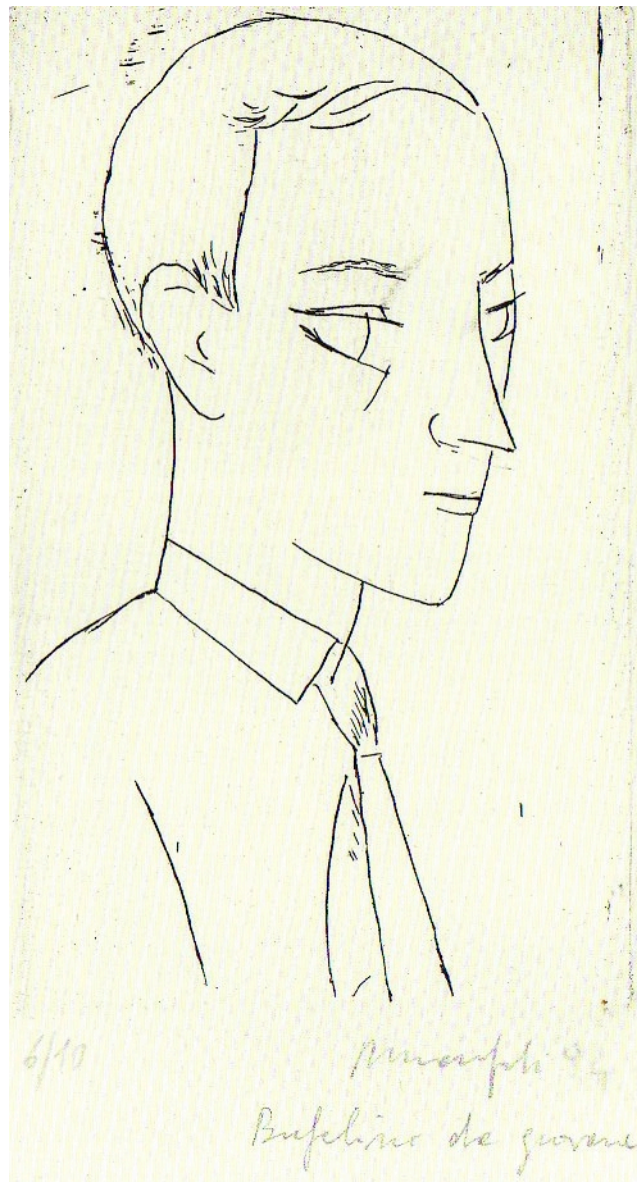


3) Bruno Caruso, Giuseppe Bonaviri, matita, mm 265x225





4) Bruno Caruso, Vitaliano Brancati, china e acquerello, mm 290x220



5) Alberto Manfredi, Gesualdo Bufalino, acquaforte, mm 147x90





6) Bruno Caruso, Fabrizio Clerici, matita acquerellata, mm 350x215





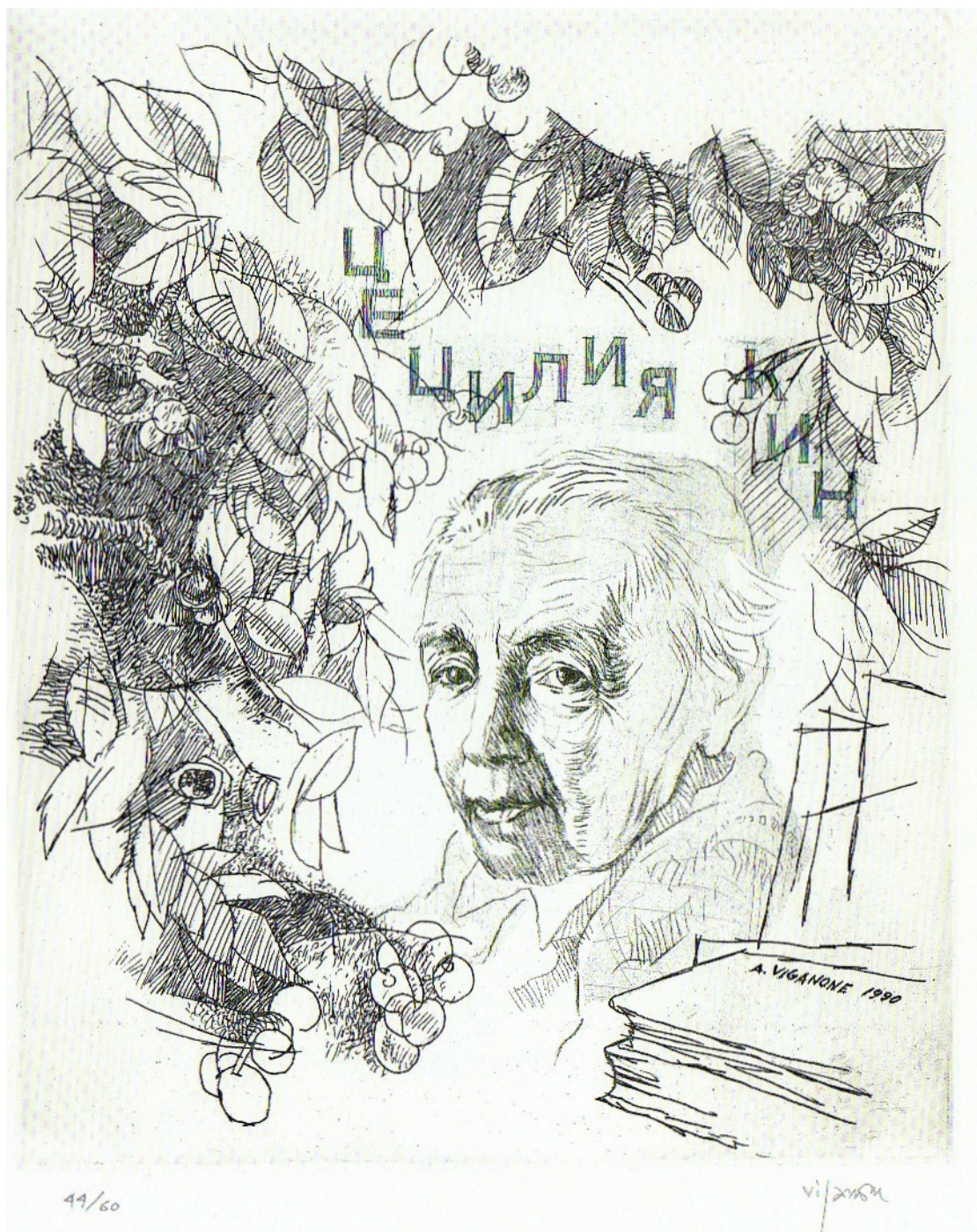
7) Bruno Caruso, Vincenzo Consolo, china, mm 205x136





8) Flavio Costantini (E. Gamba), Denis Diderot, xilografia, mm 200x140





9) Antonietta Viganone, Cecilia Kin, vernice molle e acquaforte, mm 290x235





10) Remo Pasetto, Davide Layolo (Ulisse), disegno a matita, mm 450x345





11) Alberto Manfredi, David Herbert Lawrence, puntasecca, mm 106x108

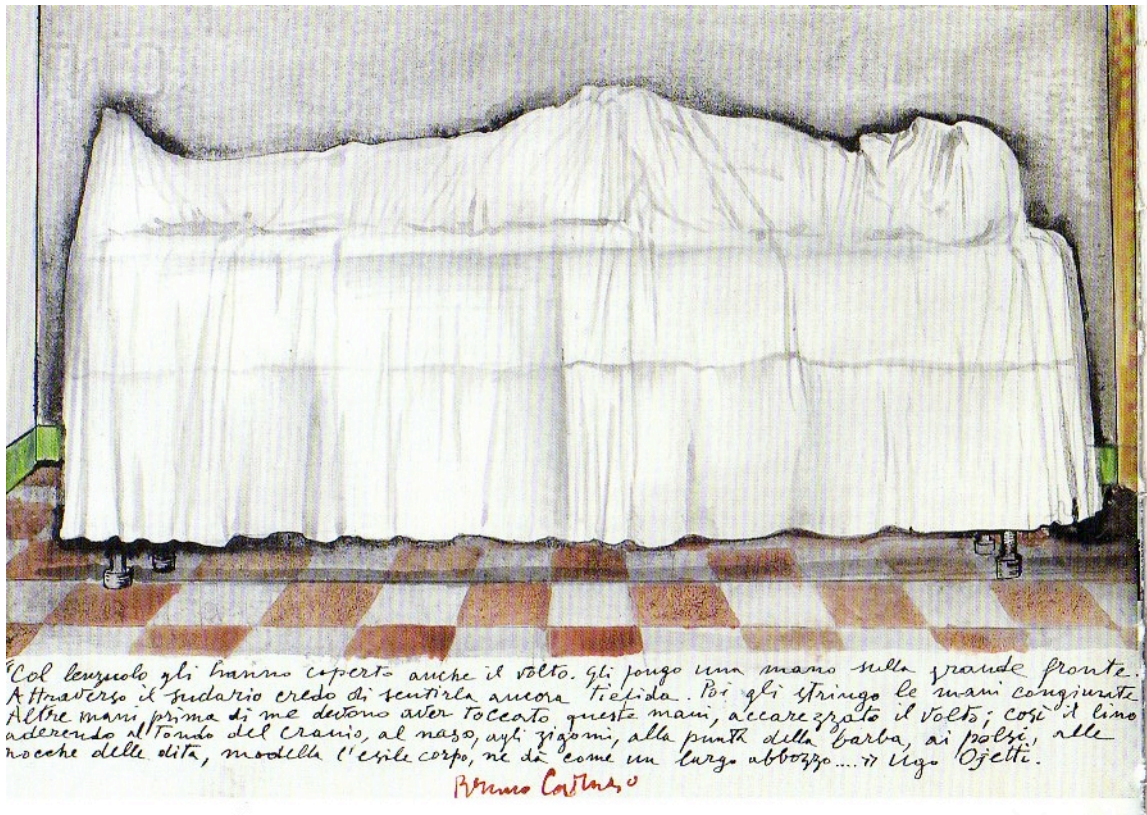


12) Ernesto Treccani, Beniamino Joppolo, acquaforte, mm 190x260





13) Antonietta Viganone, Ada Negri, matita su carta, Ø mm 400



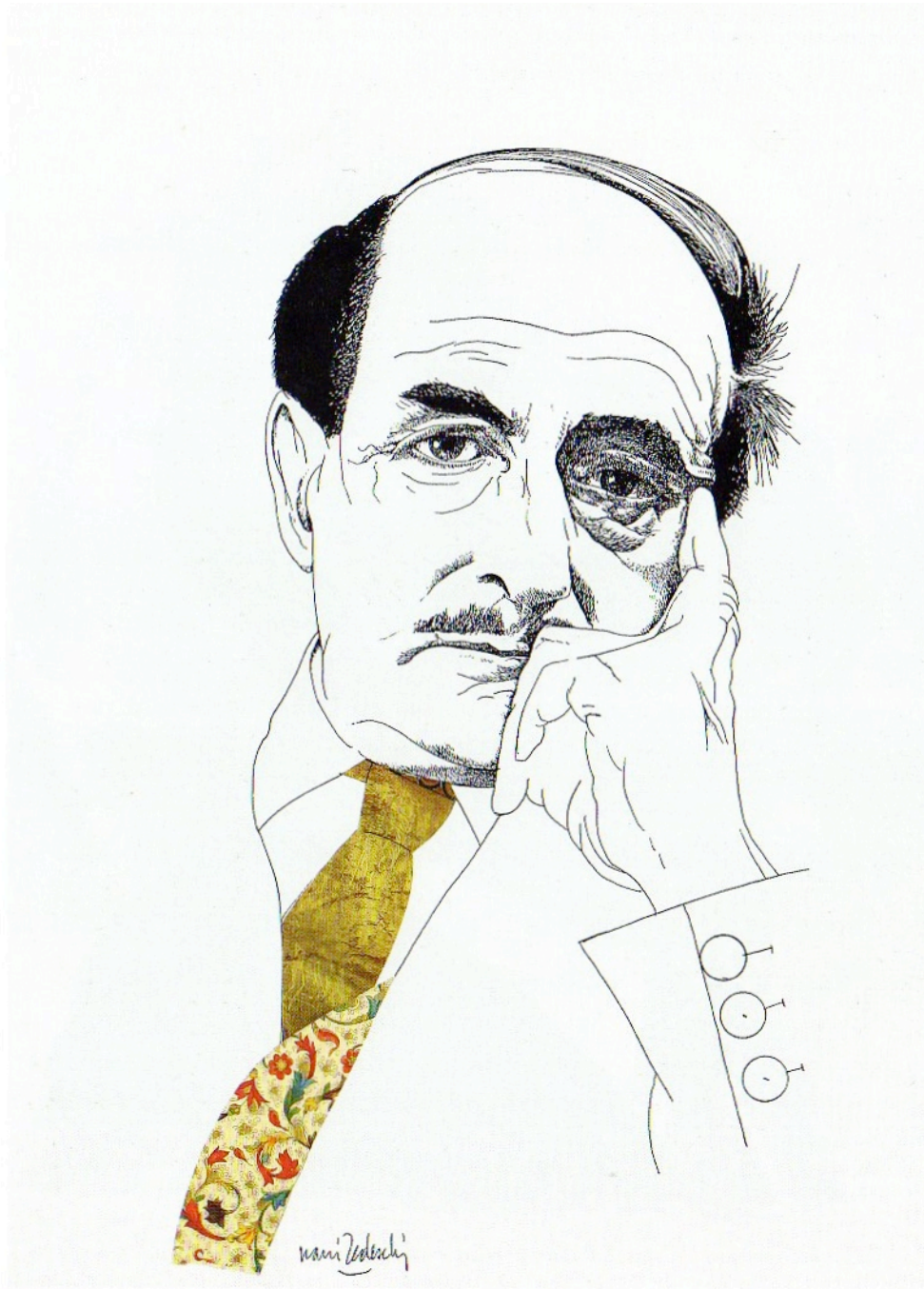
14) Bruno Caruso, Luigi Pirandello, acquerello e china, mm 223x314





15) Bruno Caruso, Salvatore Quasimodo, acquerello e china, 205x208



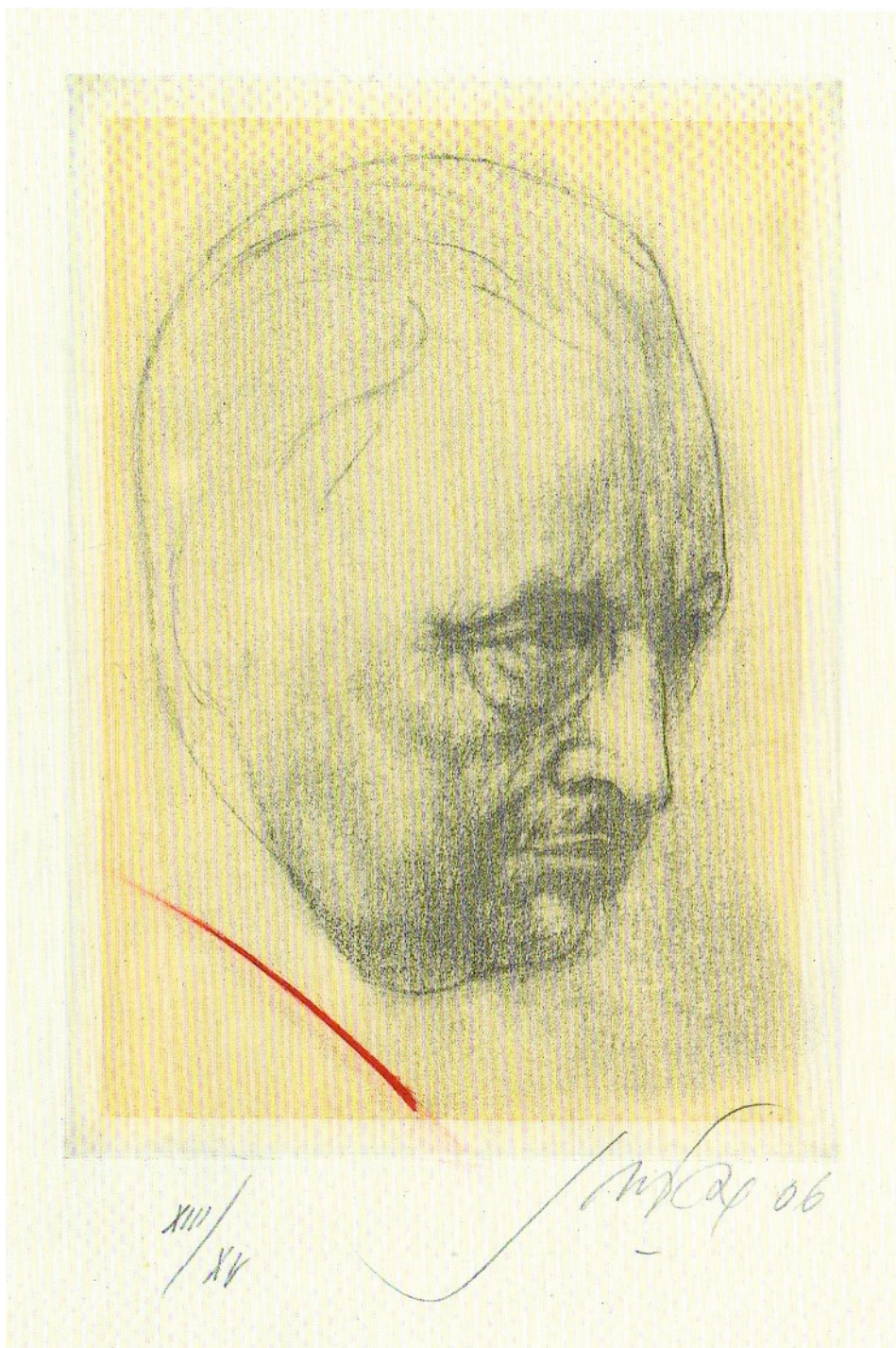


16) Nani Tedeschi, Salvatore Quasimodo, penna nera e collage, mm 700x500



17) Luigi Guerricchio, Leonardo Sinisgalli, litografia, mm 495x347





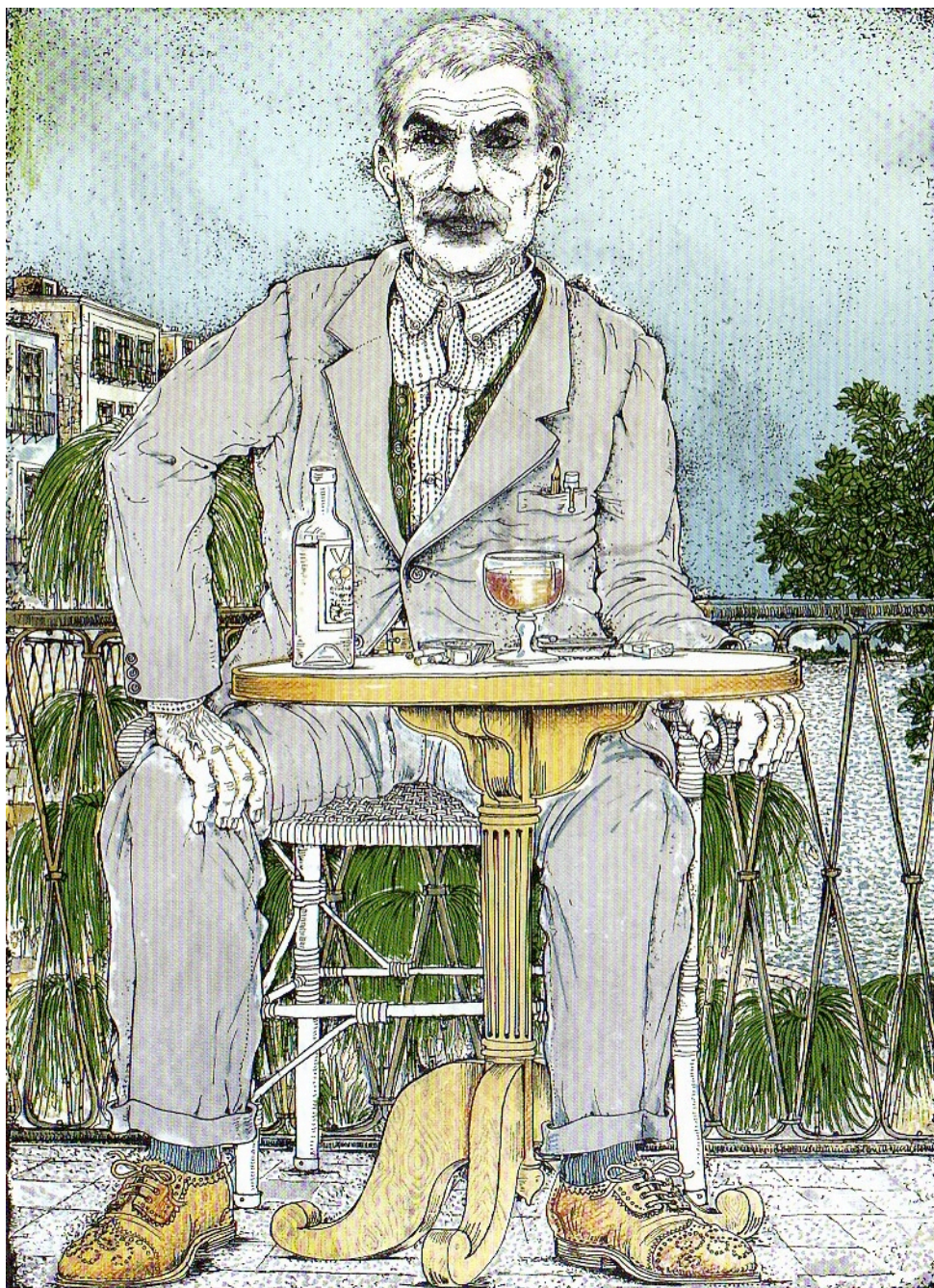
18) Piero Guccione, Giuseppe Tomasi di Lampedusa, vernice molle, mm 160x115





19) Flavio Costantini (E. Gamba inc.), Johann Wolfgang Goethe, xilografia, mm 341x218





20) Bruno Caruso, Elio Vittorini, serigrafia, mm 580x420

## APPENDICE IV

### LETTERE DI EMILIO CECCHI, FABRIZIO CLERICI, LUIGI BARTOLINI E DOMENICO FARO A LEONARDO SCIASCIA \*

---

#### **Lettere di Emilio Cecchi**

1) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Emilio Cecchi a Leonardo Sciascia, firmata e datata 19 settembre 1950

Corso d'Italia, Roma

19 sett. 1950

Egregio dott. Sciascia,

soltanto ora sono tornato a Roma da un'assenza piuttosto lunga a Parigi e a Venezia, e ho trovato la sua cartolina del 5 corr e il numero di "Galleria" che contiene il suo articolo. La sola cosa che mi è dispiaciuto nell'articolo, sono gli errori di stampa: - perché lasciate sciupare una rivista fatta con tanta intelligenza, e così felice scelta di scritti, con errori materiali che con niente si possono evitare? Scusi la franchezza! Il suo articolo è troppo buono per me; io gliene sono riconoscente. Tocca gli argomenti con rilievi originali; con citazioni e riferimenti impreveduti; è un vero conforto leggere parole così incoraggianti, anche se troppo generose. Io mi propongo di scrivere sull'"Europeo" a proposito delle poche riviste che ci restano; tra le quali è

---

\* Le lettere qui presentate si conservano presso il fondo carteggi della Fondazione "Leonardo Sciascia" a Racalmuto. L'autore desidera ringraziare vivamente il Comitato d'Amministrazione della Fondazione per aver concesso la consultazione di questo prezioso materiale epistolario, che attesta ulteriormente i profondi legami di Sciascia con alcuni esponenti dell'arte italiana del Novecento. Si è aggiunto in calce di questa appendice anche una lettera dattiloscritta su carta non intestata inviata da Leonardo Sciascia a Mario Casisa, firmata e non datata.

certamente “Galleria”. Spero di aver occasione di vederla, se lei viene qualche volta a Roma; mi abbia intanto con i migliori ringraziamenti ed ossequi,

Suo dev.mo

Emilio Cecchi

2) Lettera su carta non intestata inviata da Emilio Cecchi a Leonardo Sciascia, firmata e datata 3 gennaio 1951

Roma, 3 gennaio 1951

Egr. dott. Sciascia,

ebbi il volumetto delle “Favole”, e l’ho letto con grande piacere; non sono affatto sicuro, ma chi sa che non mi capiti di parlarne.

Mi è grato mandarle i più vivi ringraziamenti, insieme a tanti auguri per il 1951

Suo dev.mo

Emilio Cecchi

### **Lettere di Fabrizio Clerici**

1) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia, firmata e datata 16 novembre 1977.

16 novembre 1977

Caro Leonardo,

ti ho messo assieme un po’ di foto sperando che qualcuna vada bene.

Sono destato di non averti potuto vedere, ma ti anticipo intanto un caro abbraccio.

tuo Fabrizio

Grazie per il [...]

I veri amici hanno una memoria a dir poco “ferrea”

2) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Firenze da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia il 25 settembre 1978.

Firenze, 25 settembre 1978

Carissimo Leonardo,

eccoti l'incisione per l'affaire.

Ti sarò grato se mi farai conoscere se ho mancato o meno.

Intanto di abbraccio

il tuo Fabrizio

3) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga, Viale Scaduto 10 B), firmata e datata 13 giugno 1979.

Roma, 13 giugno 1979

Carissimo Leonardo,

dal tono della tua voce, l'altro ieri al telefono, ho avuto l'impressione che tu fossi dispiaciuto e pure deluso per non aver trovato lo stimolo adatto ad illustrare le novelle e i racconti di Capuana. E mi è rimasto nella mente come un assillo perché dire un no a te è cosa per me del tutto inconsueta, non prevedibile e non gradita. Insomma vorrei che sempre un tuo desiderio si potesse realizzare con un mio segno che è forse l'unico modo con cui più autenticamente so esprimermi. È dunque per questo che sento la necessità di scriverti e di scusarmi se l'estro in questa direzione (e forse non in questa soltanto) sonnecchia. Fare per fare non mi è mai stato

possibile. Forse ho bisogno d'uno stimolo amaro per svegliarmi dai torpori. E se questo amaro testo me lo procurerai tu io sarò felice di rimettermi alla prova.

Vorrei che queste righe ti arrivassero prima della tua venuta a Roma. Ho tanto desiderio di stare qualche ora assieme. Spero che tu possa trovare il tempo pur sapendo che il tuo soggiorno qui sarà un allarmante susseguirsi di appuntamenti e incontri. Ma ho fiducia.

Intanto aspettandoti ti anticipo un forte e caro abbraccio.

tuo Fabrizio

4) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Roma (Albergo Nazionale, Piazza Montecitorio), firmata e datata 12 gennaio 1980.

12 gennaio 1980

Carissimo Leonardo,

ho mandato a Carnieri l'affaire Moro, ma non il Roussel che qui non ho trovato. Puoi farglielo avere tu da Palermo?

Spediscilo per favore a R.C. Lombrici di Camaiore (Lucca)

Ti telefono presto.

un abbraccio

Fabrizio

5) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Ville di Corsano (Siena) da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Roma (Albergo Nazionale, Piazza Montecitorio), firmata e datata 13 settembre 1980.

Ville di Corsano (Siena), 12 settembre 1980

Caro Leonardo,

ti penso a Roma e ti scrivo al Nazionale per informarti che pare proprio si stia ormai procedendo speditamente con la pubblicazione dei 6 quaderni.

Alvarez mi ha telefonato dopo aver ricevuto gli originali dicendomi che conta farli uscire per Natale e mi prega di dirti che aspetta con ansia il testo tuo e quello di Tommaso Chiaretti. So di quanto lavoro sei preso e non vorrei mai scriverti per aumentarti i fastidi, ma se puoi farmi sapere una data di consegna del tuo testo la comunicarei subito ad Alvarez, Chiaretti me lo consegna a fine mese.

Ho seguito purtroppo solo in parte lo scontro delle lettere su Repubblica. Non sempre qui posso avere i giornali. Ho perduto la tua prima, ma non la seconda. Come vorrei vederti!

Telefonami se ti è più semplice.

Intanto un caro abbraccio

tuo Fabrizio

6) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Roma (Albergo Nazionale, Piazza Montecitorio), firmata e datata lunedì 27 ottobre 1980.

Roma, lunedì 27 ottobre 1980

Carissimo Leonardo,

rientro ora da Parigi e qui sul tavolo trovo la tua lettera che mi hai inviato a Siena. Ho dovuto all'ultimo momento cambiare programma – prendendo un aereo da Roma e non un treno da Bologna per la Francia. Così il mio ringraziamento per il tuo bellissimo testo, che avrebbe dovuto arrivarti dalle crete senesi, ti giunge invece con ritardo da Roma. Scusami. Quello che hai scritto è il più intelligente commento al gioco delle mie immagini. Puoi quindi figurarti come ne sia contento. A Parigi ne avevo letto la copia che tu inviasti ad Alvarez. Il libro non so bene quando vedrà la luce. Le buone intenzioni non bastano – si deve avere una pazienza ferrea – Alvarez aveva promesso “entro l’anno”. Ma questo, per stare in tema, è il vero assurdo – uscirà quando uscirà.

Ti telefonerò al più presto – intanto il mio grazie subito, unitamente la mio abbraccio.

tuo Fabrizio

7) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", firmata e datata 26 maggio 1983.

Roma, 26 maggio 1983

Mio caro Leonardo,

scusami per quanto è avvenuto ieri al ristorante. Ma stavo proprio male. A casa, una volta rientrato, le ore successive non sono state molto migliori. Poi alla sera è venuto il cardiologo, a quel momento le palpitazioni erano cessate il suo elettrocardiogramma era nella assoluta normalità. Meglio così. Ma agitazioni e palpitazioni nella Scala Mercalli dei miei terremoti sottocutanei davano almeno gradi 5.

Ti unisco il tuo scritto in fotocopia. È di dieci anni fa ma così preciso! Penso [...] sentirti.

Ti telefonerò prima della tua partenza.

un abbraccio

Fabrizio

8) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", unitamente a un ritaglio di giornale ("Lettera da Tokyo. Piedi caldi per pensare meglio") sopra il quale compare la scritta a mano: "La Stampa del 29 maggio 83". Firmata e presumibilmente databile al 29 maggio 1983.

Roma, 29 maggio 1983

Caro Leonardo,



questo Signor Yoshiro Nakamatsu deve aver certo letto Todo Modo, a proposito di piedi caldi per pensare meglio, e quindi per meglio dipingere.

un caro ricordo e abbraccio F.

9) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 29 giugno 1983.

Roma, 29 giugno 1983

Mio caro Leonardo,

dalle mani di Marcella ho ricevuto un paio d'ore fa il tuo testo per Savinio.

Ti sono infinitamente grato di queste tue pagine, che saranno pur brevi, come dici tu, ma così condensate d'intelligenza da raddoppiare la gioia e l'interesse nel leggerle.

Franca Gatto, a cui ho subito inviato fotocopia del tuo testo per l'immediato inoltro a Milano, è stata da me pregata di farti avere in Sicilia le bozze per eventuali punteggiature fuori posto.

Ci teniamo entrambi molto a che i refusi non compaiano.

Parto domani per Ferrara e per Bergamo con una sosta di un paio d'ore a Mamiano per rivedere il Goya di Magnani, ma rientro a Roma fra 6 o 7 giorni.

La preparazione di questa mia antologica a Ferrara è faticosissima.

Sono proprio un pazzo a voler seguire tutto di persona. Gli altri non ci penserebbero neppure.

Spero di ritirarmi nel Senese alla fine di luglio. La mostra di Ferrara è per il 16 ottobre. Ci vedremo prima? Lo spero vivamente. Dimmi quanto e per quando lascerai l'isola. Intanto ti anticipo il mio augurio di buona estate e ti rinnovo di tutto cuore il grazie per queste tue splendide pagine.

il tuo Fabrizio

10) Cartolina con il *Presepio* di Pietro de Witte (detto Pier Candido, 1544-1622) inviata da Volterra, firmata e datata 12 agosto 1983.

Volterra, 12 agosto 1983

Ti pensiamo con tanto affetto

11) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Ville di Corsano (Siena) da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciasca a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 30 settembre 1983.

Ville di Corsano (Siena), 30 settembre 1983

Mio caro Leonardo,

so che mi hai cercato per telefono da Racalmuto.

Io sono nella impossibilità di chiamarti. Resto qui fino al 9 ottobre. Poi rientro a Roma per raccogliere tutto il materiale che sarà trasferito a Ferrara per la mostra che è il 23 ottobre alle ore 11. Riceverai l'invito a Palermo. Sono di una stanchezza non facilmente descrivibile.

In più la più grave preoccupazione, quella degli occhi, mi tiene in un crescente panico. Appena chiusa questa faticosissima preparazione mi devo mettere nelle mani e temo pure tra i ferri di un oculista.

Il nostro Savinio pare sia per uscire. Franca Gatto mi ha telefonato per dirmi che lo troverò al mio rientro a Roma.

Che spostamenti hai in programma?

Ho voglia di vederti

a te e Maria il mio abbraccio

tuo Fabrizio

12) Cartolina con *La bottega del macellaio* di Annibale Carracci, acquistata alla mostra *Caravaggio e il suo tempo* (Napoli, Museo Nazionale di Capodimonte,

maggio-giugno 1985), inviata da Napoli da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 19 giugno 1985.

Napoli, 19 giugno 1985

“Paese che vai Vucciria che trovi”

un caro abbraccio a te e Maria

Fabrizio

13) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 12 dicembre 1985.

Roma, 12 dicembre 1985

Leonardo carissimo,

ci divide la posizione geografica delle nostre dimore, ma non altro.

Neppure il silenzio.

Ieri Marcella mi ha portato “Cronachette” e pure notizie fresche da Palermo. Rimpiango l’Albergo Nazionale e la sua imbalsamata sala terrena, confortata spesso dai nostri incontri. Ora non passo neppure più da Piazza Montecitorio. Traversarla era unicamente per raggiungerti.

Ti auguro, Vi auguro tanti voti di bene.

abbracci dal tuo Fabrizio

14) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall’indirizzo a stampa “Via S. Maria dell’Anima 16, 00186 Roma”, inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia, firmata e datata 18 febbraio 1987.

Roma, 18 febbraio 1987

Mio caro Leonardo,

ecco tutto quello che ho potuto trovare relativamente S. Stefano Rotondo.

Sono, quelle fotocopiate, notizie generali, e non sufficienti agli affreschi del Tempesta.

Quello che so è che sono in condizioni assai precarie.

Ti unisco un fascicolo curioso, che puoi tenere, sulle relazioni della chiesa con Tempio di Gerusalemme.

Tu che ami le matasse potrai trovare un bandolo che da questi schemi stellari si arrivi alle raffinate rappresentazioni murarie di orrendi supplizi.

abbracci tuo Fabrizio

15) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 26 febbraio 1987.

Roma, 26 febbraio 1987

Mio caro Leonardo,

a parte spedisco come stampa raccomandata il volume che Frommel gentilmente mi ha fatto pervenire per la tua ricerca.

Penso che sarebbe cortese un tuo rigo a lui indirizzato per la ricerca che ha fatto.

Ti unisco il suo indirizzo:

Prof. Christoph Luitpold Frommel

Direttore della Biblioteca Hertziana

via Gregoriana 28

0018 Roma

con un caro abbraccio

tuo Fabrizio

16) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 20 dicembre 1988.

Roma, 20 dicembre 1988

Caro Leonardo,

sta concludendosi a giorni questo 1988, anno per me in tanti versi deleterio, ma rallegrato dalla lettura di un tuo capolavoro: Il cavaliere e la morte.

Ho passato molte ore, e causa gli occhi, faticosamente, a leggere e rileggere questo grande breve tuo testo così essenziale. Non voglio che l'anno si conclude senza dirti grazie per avermi procurato col tuo scritto un vero grande dono.

E poi c'è Dürer! L'Inarrivabile. Bastava che lasciasse quattro incisioni, forse la sola Melanconia per incidere nella nostra retina il suo prodigioso messaggio.

Lo amo, come incisore, perdutamente.

A te, Maria e ai tuoi cari il mio abbraccio e il mio augurio

Fabrizio

17) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", inviata da Roma da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia, firmata e datata 19 maggio 1989, sotto alla data compare tra parentesi tonde la scritta: "da 4 giorni settantasei!".

Roma, 19 maggio 1989

Mio caro Leonardo,

consegno a Bruno queste mie righe per te perché è il modo più rapido per farti avere suo tramite il mio pensiero e il mio abbraccio.

Puoi benissimo immaginare quanto e come abbia seguito questo tuo periodo, diciamo così, tellurico.

Con apprensione. Non so trovare altro modo per manifestarti il mio stato d'animo. Ma poi con gran sollievo sapendo che le cure a Milano hanno giovato e ti stai riprendendo.

L'augurio che ti faccio e che mi faccio è uno solo: ritrovarci assieme presto, tu ristabilito completamente ed io un po' più sereno. Per ora queste righe ti dicano quanto sono vicino a te e Maria per quello che avete passato. Vi stringo fraternamente con il gran bene che vi voglio e che vi auguro.

tuo Fabrizio

18) Lettera manoscritta su foglio telematico, inviata da Ville di Corsano (Siena) da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Palermo (Villa Sperlinga), firmata e datata 19 settembre 1989.

Ville di Corsano (Siena), 19 settembre 1989

Mio caro Leonardo,

tramite Vincenzo Consolo ho ricevuto la fotocopia del tuo saggio per introdurre Savinio in una nuova edizione. Dirti come io ti sia grato, infinitamente grato per avermi voluto inserire in quelle pagine mi sarebbe più facile stringendoti a me in un lungo abbraccio, col quale sommerei tanti sentimenti in un'unica stretta. E il mio grazie pure per aver disposto che il tuo testo mi venisse spedito subito, in bozza. Il tuo scritto è bellissimo, ed esser da te nominato "tra cotanto senno", mi ripaga di alcune amarezze che sto subendo. Prima fra tutte quella degli occhi, che è più d'una amarezza. Ti scrivo su questa carta, come un bimbo dell'asilo, per andare dritto. E come sai ti scrivo attraverso il video. Altrimenti sarebbe un garbuglio di parole in ogni direzione.

Marcella reduce da Palermo mi ha telefonato ieri dandomi notizie tue. Il mio desiderio sarebbe esserti vicino, almeno per qualche ora. Mi devono inviare le fotocopie di due tuoi articoli della Stampa, che sono la riprova della tua coraggiosa

forza creativa. Io pure fatico con la vista assai di più di quanto non appaia, ma fin che posso non cedo. Adopero ogni strumento pur di non smettere di dipingere e disegnare. Ma ogni quarto d'ora una pausa per la stanchezza. E così sto diventando una tartaruga, altrettanto lenta altrettanto coviacca.

Non ti preoccupare per il dipinto da prestare alla Galleria d'Arte Moderna. Quello che tu possiedi (col cerchio aereo), è simile all'altro che fu riprodotto da Einaudi per il tuo volume su Majorana, ma il tuo si chiama "Distanza in stanza" e come tale ti è stato richiesto in prestito per la mia antologica. Marcella se ne occupa personalmente, così mi ha garantito telefonicamente ieri. In ogni caso non ti dar pena di queste cose. E neppure di farti vivo con me. Ci sono amici intermediari che sono il trait d'union fra noi. Con Maria ti abbraccio forte e ancora ti ringrazio.

tuo Fabrizio.

19) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Fabrizio Clerici a Leonardo Sciascia a Roma (Albergo Nazionale, Piazza Montecitorio), firmata e non datata, in calce a sinistra compare la scritta: "sabato".

Caro Leonardo,

in occasione della tua andata a Parigi e dell'incontro con Hector Rianciotti ti ricordo i dati relativi la conversazione che sarebbe opportuno avere con l'editore José Alvarez.

I sei quaderni sono di proprietà privata e il possessore li ha soltanto prestati per la pubblicazione. Desidera pertanto riaverli al più presto. Conoscere con esattezza in che data verranno riconsegnati.

Le traduzioni in lingua francese dei testi italiani di Sciascia, Chiaretti e Clerici devono essere sottoposti agli autori prima della stampa. Sapere con esattezza quando il libro sarà messo in vendita.

Sentire da Liuder chi può essere l'agente a Parigi a cui posso rivolgermi in caso di controversie con l'editore o contestazioni.



Scusami queste righe così noiose, ma sono buttate giù di fretta e con uno stato d'animo piuttosto depresso.

A presto, caro Leonardo.

Intanto un abbraccio

tuo Fabrizio

20) Lettera manoscritta su carta contrassegnata in alto a destra dall'indirizzo a stampa "Via S. Maria dell'Anima 16, 00186 Roma", non firmata e non datata.

Caro Leonardo,

ti unisco i cataloghi per: Aldo Scimè, Giovanni Ferraro, Elvira Sellerio, Domenico Faro, Gesualdo Bufalino (N2).

C'è una piccola dedica su ciascuno di questi fascicoli. Te lo dico per non creare confusione.

### **Lettere di Luigi Bartolini**

- 1) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 11 marzo 1953

Roma, 11 marzo 1953

Caro amico Sciascia,

Vallecchi ha pubblicato il mio libro "Pianeta" [...] di circa 300 poesie ordinate da [...] ] Se Lei desidera il libro per recensirlo in Galleria io gliene mando subito una copia, oppure gliene ha poi mandate uno l'editore Vallecchi? Intanto la saluto cordialmente

Suo amato

Luigi Bartolini

- 2) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 24 aprile 1953

Roma, 24 aprile 1953

Caro Sciascia, giudico il tuo saggio opera d'arte, un'opera vasta: un tuo vero capolavoro critico. Le ... ti ringrazio commosso. Sono eseguite così [...], così bene pensate, architettate e scritte. Esse pagine compensano tante viltà scritte contro di me dai [...] farisei in un campo quand'era ancora l'ora ad ammirare i veri Falqui: Grazie di cuore, caro mio amico [...]

con affetto

[...] il tuo

Luigi Bartolini

- 3) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 10 luglio 1953

Roma, 10 luglio 1953

Caro Sciascia, anch'io avrei desiderato parlarle in versione diversa da quella del mio mal di denti. Ma lei parti malato. Temo che durante il tempo che Lei fu in Roma i letterati romani si siano dimenticati per quelli che sono: stupidi, [...] gente della quale non si ricava nulla di buono. Invece essi ... in questo momento l' [...] in bisogno di letterati come me. Lei mi ha domandato cosa le potrei dare. Ma [...] discorso. Io lavoro dalle sei del mattino ininterrottamente fino a mezzanotte. [...] mi sono [...] Avrei bisogno d'una segretaria [...] e non posso tenerla. Perché non posso tenerla? Benchè sono un ricco, ossia perchè essi mi fanno confusione a dovere i miei scritti. Ed è perciò che per inimicarmi ho preso un servitore che [...] ai miei gusti ho poi

posto in atto con alcuni richiedenti. (Ed infatti la rivista Ulisse mi ha censurato 20.000 [...] il [...] "Le muse abbandonate").

Anche a lei dico l'istessa cosa. Io non posso collaborare gratuitamente. Occorre, se Lei vuole i miei scritti, che un un [...] £ 1000 per ogni cartella scritta a [...] .

Scritti ne ho [...] Lei in mole. Uno più interessante e ben scritti dell'altro.

In questa a [...] ho scritto, sequentemente sviluppando stesure di un anno fa [...] bellissime. Non credevo di [...] l'ispirazione mi ha assistito.

Inoltre, ci [...] pubblicare un libro d'arte con la confusione della mia bella pittura. La mia pittura proviene dal ceppo della tradizione grecoromana. E' una meravigliosa pittura. Desta l'invidia degli altri pittori che più la denigrano e mi odiano (mutare un nulla [...] d'un [...] che dà pur [...] gli abbozzi (da lui alterati) di Sciprone. Inoltre, il picassismo [...] più. [...]

"pittura-moda" "pittura-maniera" dura al massimo cinquanta anni: e, inoltre ho [...] pubblicare.

Scrissi tant'anni or sono -e l'ho sempre tenuto là- un libro: convulso come convulse erano le mie esperienze di allora. [...] un [...] il [...] comune. Il libro non andrebbe neppure [...]; ma lasciato nel suo vergineo splendore d'[...]di fuoco.

Mi [...] Lei [...] sarebbe dell'affare per me; ma Le ripeto che io non posso più dar [...] un [...] senza l'anticipato compenso.

Intanto La saluto cordialmente.

La sua Galleria dovrebbe assumere una posizione [...] quella di Galleria delle lettere e delle arti: rifugio dei vari Cagli e caglioni.

Non è da Torino bluff, Torino [...] che può risorgere l'arte italiana. Come avevo sempre detto [...] anche stampato, l'arte risorgersi fu forse distrutto e virtù di [...] dal Sud.

- 4) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 3 agosto 1953

Roma, 3 agosto 1953

Caro Leonardo Sciascia, ecco venuta l'occasione - se a Lei piace- di pubblicare due poemetti (sei cartelle di trenta righe) nella rivista Galleria. I due poemetti (più un episodio) li ho inviati al Premio Borgese. Dopo il premio lei è entusiasta di me, di farsi dare una delle sette [...] che ho inviato, e- se crede che i due poemetti valgano - pubblicarli in Galleria.

Naturalmente, [...] compenso [...]: e soltanto avrei pregarla, caro Sciascia, di tenere un poco dietro al concorso, ma perchè io vengo favorito, se [...] lo [...], ma perchè mi accade come a Pietrasanti: dove il poco Leone e molto Piccione mi [...] al segno d' [...] a me, il [...] dinanzi ermetico [...], poi terminare imitatore dei miei candidi versi.

La saluto cordialmente.

Suo Luigi Bartolini

5) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata Roma, 26 marzo 1954

Roma, 26 marzo 1954

Caro Sciascia,

Ho scritto a Vallecchi che ti mandi "[...] malata di cuore". Sono 58 racconti e non è vero che poi siano stati pubblicati. Vennero, alcuni pubblicati, nel Corriere della Sera ma, poi, li rifeci e da quattro cartelle diventarono dodici. Nè è vero che il [...] sia sul genere di [...] della [...]. Invece è nel genere aristofanesco della commedia "Donne alla festa di Demetra". E' un campionario di testi dove trovi figure angeliche e donne perverse. Esaltate le evangeliche figure; satirizzate, alla Orazio ed anche alla Petronio [...] le [...] angeliche. E' il libro che ci vuole per rialzare il costume morale delle donne di oggi. Inoltre stilisticamente è il migliore mio libro.

Senti una cosa: avrei da darti, per la tua collezione, un piccolo libro di 20 cartelle e che diventerebbero 4 pagine a piccolo formato. S'intitola "L'efebo dal naso a becco di civetta" ed è una satira molto onesta (ed altrettanto efficace dei corrotti costumi degli inverditi letterati. Ne pubblicai tre pagine nel Giornale l'Italia e vennero molto apprezzate. Se vuoi pubblicarle a me dovresti dare soltanto il 15% posticipato, dopo

un anno dalla vera pubblicazione. Ha anche tre poemi (uno è stato pubblicato nel penultimo n. della Fiera).

Pubblicandoli potrei con essi, concorrere a vari premi di poesia. Intanto, ti ringrazio e ti saluto cordialmente.

Luigi Bartolini

- 6) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 2 aprile 1954

Roma, 2 aprile 1954

Caro Sciascia,

Va bene, questo.

Vedi se ti bastano per le 32 pagine; mandami le bozze. Vedrò, se mi bastano, d'inviarti altre poesie nuove.

Ti saluto cordialmente

Luigi Bartolini

accetto le condizioni

30 [...] a me.

- 7) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 7 aprile 1954

Roma, 7 aprile 1954

Caro Sciascia,

Ieri ti ho mandato altre dodici poesia; altre te ne ebbi a mandare il 4 aprile: oltre a quelle (due poemetti) spedite il 30 marzo.

Credo d'avertene mandate a sufficienza per le 32 pagine. Vorrei pregarti di pubblicare il libro avuto il prossimo maggio io credo che si possa concorrere diversi premi di poesia, compreso quello della Conca d'oro, a proposito ti prego fammi vedere se per il prossimo maggio il libro potrà essere in vetrina.

Per il concorso Palermo (un forte premio) io avrei una serie d'articoli di viaggi siciliani. Perché non lo pubblica la tua casa editrice? Trattandosi d'un libro dove [...] i migliori articoli di viaggi siciliani da me scritti (e leggi, l'ultimo, nell'Approdo) credo che il libro andrebbe. Nel caso scrivimi.

Verrebbe un libro di circa 150 (200) pagine.

Intanto ti saluto cordialmente.

Tuo Luigi Bartolini.

8) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 23 aprile 1954

Roma, 23 aprile 1954

Caro Sciascia,

auguri per la tua guarigione. In quanto alle poesie che ti venni mandando io ero sicuro che trattandosi di 32 pagine avresti potuto pubblicarle entro il prossimo maggio. A me importava pubblicarle entro maggio, o al massimo nei primi di giugno allo scopo di prendere parte a diversi concorsi di poesia: oggi che le mie poesie sono molto apprezzate e che ogni tanto mi giungono lettere di lode. Ma se tu non puoi pubblicarle dentro i primi di giugno occorre che me le rimandi giacchè io le pubblico, in Roma, a mie spese nella Fiera. Se dunque non puoi pubblicarle sii tanto gentile di rimandarmele. In [...] del libro "Viaggi in Sicilia" cosa ne dice l'editore Sciascia? Con tale libro dovrei conoscere al esistono [...] "Palermo" tanto più che suo assiduo collaboratore della rivista "Sicilia"; ma siamo sempre lì: dovrebbe pubblicarlo prima – [...]!- della scadenza del concorso.

In attesa d'un tuo riscontro ti saluto cordialmente.

Tuo Luigi Bartolini

9) Lettera manoscritta su carta non intestata, inviata da Roma (via Oslavia, 37) da Luigi Bartolini a Leonardo Sciascia, firmata e datata 12 marzo 1955

Roma, 12 marzo 1955

Carissimo Sciascia,

grazie per la tua attentissima recensione pubblicata nell'Ora. Anzi, è un vero e proprio saggio su di me perfettamente riuscito. Grato, quindi, ti sarei se mandassi l'istesso saggio ad altri giornali, e per esempio al Corriere del Giorno di Taranto; a "Bari Stampa" di Bari, alla Voce Adriatica di Ancona, al Corriere [...] di Genova; (manda più che puoi! giacchè l'entourage di Vallecchi (che ho [...]) mi manda per recensirne i miei libri. Del [...] "[...] malata di cuore" (e come rivolta [...] con [...] di [...] ) mandò, per recensirne soltanto cinque copie! [...] essi sto [...] un altro editore perchè con quel [...] fiorentino non ne posso proprio più. Lavoro molto, caro Sciascia; ed ho molte cose nuove. Leggerai nel "G. di Sicilia" una mia Cantica/poesia su Agrigento.

Ti saluto molto caramente.

Tuo

Con affetto

Luigi Bartolini

### **Lettere di Domenico Faro**

1) Lettera manoscritta su carta intestata dello studio di Roma (via della Lungara, 18) di Domenico Faro, inviata da Roma da Domenico Faro a Leonardo Sciascia a Racalmuto (AG), firmata e datata 31 agosto 1983.



Roma, 31 agosto 1983

Caro Leonardo,

tanti ricordi e circostanze mi hanno stimolato a scriverti questa lettera.

L'anno scorso, circa in questo periodo, rientravo dalla Sicilia ed ancora vivo è il ricordo della mia visita a Racalmuto; l'ultimo tuo libro *Cruciverba*; il servizio del tuo incontro (alla Noce) con Vincenzo e Gesualdo Bufalino (che io non conosco personalmente) pubblicato sul *Messaggero* col titolo "Alla ricerca della memoria perduta"; il tuo articolo sulla biblioteca Lucchesiana; la tua nota sulle Belle di Borge (riportata su *Cruciverba*); la rilettura di quasi tutti i tuoi libri (non so perché li rileggo quando pubblichi un nuovo libro); e tante altre convergenze, hanno suscitato nel mio essere una struggente nostalgia per la mia terra. Così, la Sicilia, la Noce, l'Etna, la piana di Catania, Mineo, Nicosia, [San Fratello], le tante cittaduzze e paesi, le sterminate distese di colline gialle senza ombre d'alberi, le zolfare, il mare e il cielo di Sicilia, Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Beppino Bonaviri, Gesualdo Bufalino, i miniatori dei co [...] anni orsono a Valguarnera, e tanti altri che la memoria conserva, diventano il punto di riferimento essenziale della mia vita e mi sembra di vedere e sentire tutto il mondo, tutti gli uomini, tutti i paesaggi, tutte le albe e i tramonti.

Purtroppo quest'anno sono rimasto a Roma, con una temperatura di quasi 40 ° C, peggio, con una umidità che sfiora il 90%.

Il motivo per cui non mi sono mosso sono tanti.

Il mio stato complessivo non è affatto buono. È dalla morte di mio padre che non riesco ad essere come vorrei; ovviamente ci sono anche questioni strettamente personali che aggravano la situazione.

Tuttavia ho fiducia di superare questo nero periodo, prima con la volontà, e spendere le mie forze uscire da questo stato. Da buon ingegnere (però mi sento incisore) devo ricordarmi di applicare un noto principio della fisica "rimuovere l'azione dell'attrito che fa rallentare i corpi quando non sono continuamente sospinti da forze (esterne o interne); rimosso l'attrito il corpo continuerà a muoversi per conto suo. In pratica, però, non si può eliminare completamente l'attrito, ma possiamo diminuirlo e il moto

riprende e dura più a lungo nella misura in cui il percorso è stato sgomberato dagli ostacoli. Spero di farlo.

Ecco adesso mi sento meglio, dopo questo dialogo, che spero non ti abbia annoiato. Ma sentivo il bisogno, dopo tanto tempo, di conversare con un amico (di quelli veri) come ti considero.

Risolti alcuni problemi, la cura migliore è quella di ricominciare a incidere le mie lastre e non [...] che questa stasi è pure salutare: infatti sento che un qualcosa mi porterà a meglio esprimere i valori della luce, dello spazio e soprattutto convergere i miei sforzi per raggiungere l'essenziale.

Caro Leonardo ti prego di salutarmi la tua famiglia (Maria, i tuoi figli e i nipoti) in particolare Vito [...]

ti abbraccio affettuosamente

Mimmo

2) Lettera manoscritta su carta intestata dello studio di Roma (via della Lungara, 18) di Domenico Faro, inviata da Roma da Domenico Faro a Leonardo Sciascia a Racalmuto (AG), firmata e datata 18 luglio 1985.

Roma, 18 luglio 1985

Caro Leonardo,

dopo il breve, ma intenso periodo trascorso a Racalmuto, eccomi di nuovo a Roma.

Sì, veramente intenso. Non tanto perché sono stato sempre in giro, ma soprattutto per quello che ho “sentito”, e “portato con me”, grazie a voi tutti.

Purtroppo non so come dirlo, anzi temo di dire solo parole, travolto dall'onda del sentimentalismo.

Quello che ho sentito preferisco dirlo con le tue parole dal racconto “Contrada Noce”:

“E sentiamo così di essere nel luogo per noi più vicino alla vita; all'idea, alla coscienza, al gusto della vita. Un luogo in cui l'amicizia, gli affetti, la bellezza, la

morte (anche la morte) hanno un senso. Un luogo in cui ha senso il cibo (il pane che esce odoroso dal forno, il frutto staccato dall'albero, il vino che sgorga allegro dalla botte), il lavoro, il riposo”.

Ho trascorso questi pochi giorni in serenità e soprattutto in pace con me stesso.

Vi ringrazio per avermi donato questi meravigliosi momenti.

A Roma tutto questo mi manca e allora mi assale la malinconia e, diciamolo pure, anche la noia. Mi sento insoddisfatto delle mie acqueforti, di non aver saputo esprimere quello che veramente sento. E tante altre cose.

Spero di ricominciare a lavorare tanto e soprattutto sapere cogliere il segreto dettato dalle cose viste.

Caro Leonardo ti ringrazio ancora di tutto, ricordami agli amici di Racalmuto e della Noce e per te e Maria un forte abbraccio e tanto affetto.

Mimmo

P.S.

Scusami se sono invadente: voglio ricordarti di avere cura della tua salute e cioè rispettare con più rigore la dieta e fumare di meno.

3) Lettera manoscritta su carta intestata di Domenico Faro, firmata e datata 3 agosto 1987.

3 agosto 1987

Caro Leonardo,

purtroppo quest'anno ho saltato la festa di Racalmuto: questo mi dispiace tanto.

Questioni familiari e di lavoro mi hanno inchiodato a Roma. Spero di farti una visita la fine di agosto; in ogni caso ti avviserò in tempo.

Come promesso ti invio alcune incisioni al bulino del nostro conterraneo catanese Francesco Di Bartolo, nato nell'800 e morto agli inizi del '900. Studiò il disegno e l'incisione con Aloisio Juvarra. Fu anche provetto pastellista.

Queste incisioni, come puoi vedere sono quadri quasi tradotti in incisione di grande potenza; specie gli iconoclasti da Morelli. Fra le incisioni troverai un gattino, anche del Di Bartolo, lo puoi regalare a tua figlia, amante dei gatti se ricordo bene. C'è anche una mia piccola incisione.

Inoltre ti prego di dare a Carmelino il pacchetto indirizzato a lui.

Caro Leonardo spero che le incisioni siano di tuo gradimento, intanto ricevi i miei affettuosi saluti.

un abbraccio

Mimmo

Saluti a Maria, Carmelino e famiglia.

4) Lettera manoscritta su carta intestata di Domenico Faro, inviata da Roma da Domenico Faro a Leonardo Sciascia, firmata e datata 14 maggio 1988.

Roma, 14 maggio 1988

Caro Leonardo,

sono trascorse tre settimane dal 20 febbraio, giorno della tua partenza. Avrei voluto scrivere prima, per sapere come stai con gli occhi ed anche inviarti copia del "Messaggero" (allegata) con un mio disegno.

Purtroppo non mi è stato possibile, non solo materialmente ma soprattutto per il mio stato d'animo.

In queste ultime settimane la salute mentale di mia madre è peggiorata. Questo ha creato in casa una situazione particolare.

Io sto facendo del mio meglio per alleviare e allontanare le tensioni che inevitabilmente si creano in queste circostanze. Speriamo bene!

Ho tanto desiderio di venire in Sicilia e passare qualche ora serena con te: mi sentirei meglio e riceverei uno stimolo per lavorare.

Mi sento tagliato fuori. Volevo riprendere quella "famosa" serie di acqueforti degli scrittori siciliani ma, purtroppo, non sono sereno e non mi sento stimolato.

Intanto rileggo tutti i tuoi libri e credimi provo una gioia immensa: perché li leggo come se tu me li raccontassi a viva voce.

A proposito di lettura, proprio in questo momento mi è venuta in mente una frase di Hesse (lettura da un minuto) che voglio trascrivere qui di seguito:

“I libri non esistono per rendere sempre meno autonomo chi non ha carattere, e ancor meno esistono per elargire un raffinato e illusorio surrogato della vita a chi è incapace di vivere. Al contrario i libri hanno valore soltanto se conducono alla vita, se servono e giovano alla vita, ed è sprecata ogni ora di lettura dalla quale non venga al lettore una scintilla di forza, un presagio di nuova giovinezza, un alito di freschezza”

è proprio quello che ti volevo dire

Tanti cari e affettuosi saluti per Maria e per te un abbraccio

Mimmo

P.S.

Avrei voluto telefonare ma non so il tuo numero

5) Lettera manoscritta su carta intestata di Domenico Faro, inviata da Roma da Domenico Faro a Leonardo Sciascia, firmata e datata 23 novembre 1988.

Roma, 23 novembre 1988

Caro Leonardo,

questa acquaforte è la prova di stampa che avevo fatto fare per me.

Poiché sei rimasto a Palermo mi premuro ad inviartela. Così avrai due copie, una a Racalmuto e una a Palermo.

La tiratura sarà fatta la prossima settimana

ti abbraccio affettuosamente

Mimmo

Saluti a Maria

6) Lettera manoscritta su carta intestata di Domenico Faro, inviata da Roma da Domenico Faro a Leonardo Sciascia, firmata e datata 28 agosto 1989.

Roma, 28 agosto 1989

Caro Leonardo,

non posso fare a meno di scriverti dopo aver letto il tuo scritto sul cinema. Dire bello è troppo banale. Ti voglio solo dire che leggendolo è passata davanti a me la fanciullezza e giovinezza con una nitidezza straordinaria. Diciamo, e non me ne vergogno, che mi sono venute le lacrime quando tu dici che non si trattava di cinema muto, ma “silenzioso”. Mi ha ricordato quando mio padre mi portava al cinema “Lumiere” (noi lo chiamavamo “u cinema Lumeri”), vicino la piazza del Municipio di Catania, esattamente fra corso Vittorio Emanuele e via Garibaldi. Vedevamo due films con 6 soldi e quando incominciò il cinema parlato ricordo gli striscioni sul manifesto con la scritta “Parlato al cento per cento”. Ricordo il pianoforte in sala e le scenette della gente che non erano, a volte, meno comiche dei films stessi. Grazie Leonardo. Colgo l’occasione per chiederti una cortesia.

Come sai sto preparando una cartella (35x50 cm) per Gianfranco. Si tratta di tre incisioni all’acquaforte raffiguranti fiori. Nella prima (già finita devo però fare la prova) ho raffigurato delle rose; nella seconda delle viole in un sottobosco e nella terza un ramo di gelsomino che viene giù da un balcone barocco. La seconda la sto ultimando, la terza devo ricominciare.

Io desidererei che tu scrivessi qualcosa su di me, da inserire nella cartella

lo vorrei proprio da te perché Leonardo Sciascia è Leonardo Sciascia.

Scusami se chiedo troppo.

ti abbraccio affettuosamente

Mimmo

P.S. ho letto il tuo articolo su Longanesi; una lezione di letteratura del nostro secolo.

7) Lettera manoscritta su carta intestata di Domenico Faro, inviata da Roma da Domenico Faro a Leonardo Sciascia, firmata e non datata.

Caro Leonardo,

questa è la prima prova dell'incisione che sarà inserita nelle prime cento copie (numerate) del libro di Sebastiano Aglianò "Questa Sicilia".

Gradirei il tuo assenso prima di stampare le cento copie.

Grazie e tanti cordiali saluti

Domenico Faro

### **Lettera di Leonardo Sciascia a Mario Casisa**

1) Lettera dattiloscritta su carta non intestata, inviata da Leonardo Sciascia a Mario Casisa, firmata e non datata [secondo Francesco Izzo (cfr. F. Izzo, *Come Chagall...*, 1998, p. 227-228) databile tra il 1970 e il 1974; la lettera è pubblicata in un Catalogo di Mario Casisa, senza luogo e senza titolo, sono in corso verifiche d'archivio]

Caro Cassisa,

quello che più mi piace dei suoi disegni, delle sue pitture, dei suoi collages, è il senso di avventura che vi trascorre, di avventurosa acculturazione. Direi che vi si leggono i suoi viaggi, le cose che ad ogni viaggio lei vede ed assimila (che assimila nel senso di render simili: alle cose siciliane, naturalmente). Come viaggiando altri manda cartoline, lei manda pitture, disegni, collages. Li manda alle mostre che punteggiano i suoi ritorni a Palermo. Ed è, ogni volta, un festoso ritorno, un vivido racconto del viaggio appena fatto. Un racconto che sembra immediato, che può anche sembrare superficiale: ma è invece molto letterario, molto composito. Prima di essere un fatto figurativo e cromatico, il collage è per lei un fatto intellettuale: un processo di conoscenza, di assimilazione appunto.



In questo senso, le sue cose sono sempre collages: dei collages à rebours, in cui quel che è sotto finisce col contare più di quel che è sopra. E sotto, inutile dirlo, c'è la Sicilia: come un magma.

Cordialmente,  
Leonardo Sciascia

## BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

---

### OPERE DI LEONARDO SCIASCIA

**1952**

*La Sicilia, il suo cuore*, con disegni di Emilio Greco, Bardi, Roma

**1963**

*Il Consiglio d'Egitto*, Einaudi, Torino

**1964**

*Morte dell'inquisitore*, Laterza, Roma-Bari

**1966**

*Racconti siciliani*, con acquaforte di Emilio Greco, Istituto Statale d'Arte, Urbino

1966 [poi in *Il mare colore del vino* (1973)]

**1970**

*La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino

**1971**

*Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, con un'incisione di Fabrizio Clerici, Sellerio, Palermo

**1974**

*Todo modo*, Einaudi, Torino

**1979**

*Nero su nero*, Einaudi, Torino

**1983**

*Cruciverba*, Einaudi, Torino

**1984**

*Stendhal e la Sicilia*, Sellerio, Palermo 1984

*Occhio di capra*, Einaudi, Torino

**1988**

*Il cavaliere e la morte. Sotie*, Adelphi, Milano

**1989**

*Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sellerio, Palermo

*Una storia semplice*, Adelphi, Milano.

### **Opere complete**

**1987**

*Opere 1956-1971*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano

**1989**

*Opere 1971-1983*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano

**1991**

*Opere 1984-1989*, a cura di Claude Ambroise, Bompiani, Milano

SCRITTI DI LEONARDO SCIASCIA SULLE ARTI FIGURATIVE RACCOLTI E  
ANTOLOGIZZATI

### **Scritti su “L’Ora”**

**1964**

*I palinsesti del carcere*, “L’Ora”, 24 ottobre 1964

*I messaggi degli inquisiti*, “L’Ora”, 31 ottobre 1964

*Toulouse-Lautrec*, “L’Ora”, 12 dicembre 1964

*Il tabuto di madame* (su Renè Magritte), “L’Ora”, 12 dicembre 1964

*Le pulizie di Malraux*, in “L’Ora”, 12 dicembre 1964

## **1965**

*Una rettifica*, “L’Ora”, 2 gennaio 1965

*Greco: il suo destino si chiama Sicilia*, “L’Ora”, 27 febbraio 1965.

*Jaki*, “L’Ora”, 18 settembre 1965

## **1966**

*Un pittore siciliano a Milano*, “L’Ora”, 26 marzo 1966.

*Uno scultore a Messina*, “L’Ora”, 26 marzo 1966.

*Il libro di Ruggero*, “L’Ora”., 25 giugno 1966.

*Meraviglioso architetto Gaudì*, “L’Ora”, 20 agosto 1966.

## **1969**

*Le ”donnine” di Maccari viste da Sciascia*, “L’Ora”., 11 novembre 1969.

*Le meraviglie della natura scritte e disegnate da Bruno Caruso*, “L’Ora”., 12 marzo 1969.

## **1984**

*Un occhio solo e misterioso*, “L’Ora”., 10 novembre 1984 (si tratta di un’intervista di Anna Maria Schmidt a Sciascia sulla mostra racalmutese di Pietro D’Asaro).

## **1988**

*Tutto cominciò da un pittore di carretti* (su Nino Garajo), “L’Ora”, 16 novembre 1988

## **Scritti su “La Stampa”**

## **1976**

*Ni muy atras ni muy adelante*, “La Stampa”, 27 novembre 1976

## **1977**

*Quel pittore di mio fratello*, “Tuttolibri”, 12 marzo 1977

## **1981**

*Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba*, “Tuttolibri”, 14 novembre 1981 (articolo di commento alla mostra di Messina).

*Scrivere da scultore*, “La Stampa”, 14 febbraio 1981 (su Emilio Greco).

*Sulle poltrone di Savinio siedono gli dei*, “Tuttolibri”, 18 luglio 1981.

## **1988**

*Sciascia presenta Calandri*, “La Stampa”, 6 dicembre 1988

*Mario Calandri. Tre lastre di poesia*, “La Stampa”, 6 dicembre 1988

## **Scritti su “L’Espresso”**

### **1981**

*Annunciata e Annunciatina*, “L’Espresso”, 22 novembre 1981, p. 179.

*Liberty vo cercando, (Due mostre di Aleandro Terzi a Roma)*, *ibid.*, 14 giugno 1981, pp. 149-150.

*Viaggio a Militello*, in “L’Espresso”, XVII, 42, 25 ottobre 1981, p. 241 (poi riedito e ampliato in L. Sciascia, *Il ritratto di Pietro Speciale*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 1989, pp. 135-137; e ristampa 2009, pp. 197-201)

### **1987**

*Vittorio Pica, chi era costui?*, “L’Espresso”, 13 settembre..

*Io lo conoscevo bene* [su Renato Guttuso], in «L’Espresso», 11 ottobre .

## **Scritti sul “Corriere del Ticino”**

### **1970**

*Le porte del Duomo di Orvieto*, “Corriere del Ticino”, 12 settembre 1970 (sullo scultore Emilio Greco).

### **1975**

*Chagall e Boccaccio*, "Corriere del Ticino", 14 giugno..

## **Scritti sul "Corriere della Sera"**

### **1969**

*Giombarresi*, "Corriere della Sera", 1 luglio, p. 3

### **1970**

*Le porte contestate*, "Corriere della Sera", 23 settembre (sullo scultore Emilio Greco).

### **1980**

*Facce di un pastore errante in Sicilia* [su Salvatore Rizzuti], in "Corriere della Sera illustrato", supplemento del "Corriere della Sera", Milano, 9 Agosto 1980, pp. 32-33

### **1982**

*E le arti vogliono divertirsi*, "Corriere della Sera", 26 ottobre

### **1983**

*Scuola Romana: una mostra per risvegliare una città*, "Corriere della Sera", 5 maggio 1983

### **1984**

*Caravaggio & C. in Sicilia*, "Corriere della Sera", 19 dicembre 1984 (recensioni alle mostre di Caravaggio a Siracusa e di Pietro D'Asaro a Racalmuto)

### **1985**

*È tutta lombarda anche nel sentimento*, "Corriere della Sera", 11 dicembre 1985 (l'articolo si riferisce alla mostra di acqueforti di Federica Galli alla Galleria La Robina di Palermo).

*Ecco un vero signore, (Un'esposizione di Aldo Pecoraino a Palermo)*, "Corriere della Sera", 20 novembre 1985.

*E dal mare spuntò una fortezza araba, (Palermo: le visioni di Giuseppe Modica)*, "Corriere della Sera", 26 febbraio 1986 (ripubblicato nel catalogo della mostra, Milano 1989, *Giuseppe Modica. Dipinti Disegni Acqueforti*)

**1986**

*Tranchino: la memoria e il destino*, “Corriere della Sera”, 2 luglio 1986

**1987**

*Il sogno dei Lumi tra Palermo e Milano*, “Corriere della Sera”, 18 dicembre 1987

**Scritti su “L’Europeo”**

**1981**

“*Caravaggio sono io*”, “L’Europeo”, 9 novembre 1981

**Scritti su “L’Illustrazione Italiana”**

*Il Trionfo della Morte*, in «L’Illustrazione Italiana», n. 1, 1974, pp. 62-73.

**Scritti su “Nuovi Argomenti”**

*Quadri come diamanti*, in “Nuovi Argomenti”, 1988, febbraio, numero speciale, pp. 6-13. [poi ripubblicato in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Palermo, Sellerio, 1989, pp. 30-43; e recentemente nella riedizione Adelphi: *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009, pp. 45-65]

**Scritti su “Il Popolo”**

**1952**

*Arte mediterranea ispirata e potente*, “Il Popolo”, 10 luglio 1952 (su Emilio Greco)

**Scritti su “Il Giornale di Sicilia”**

**1972**

*Una follia siciliana*, “Il Giornale di Sicilia”, 30 marzo 1972 (su Tono Zancanaro)



**1973**

*Clerici a Palermo: pietre, rovine, Selinunte, geometria della distruzione*, "Il Giornale di Sicilia", 6 maggio 1973

**1986**

*Nitide, misteriose metamorfosi*, "Il Giornale di Sicilia", 11 aprile 1986 (su Carla Horat-Albiero)

**Scritti su "La Sicilia"**

**1984**

*Il pittore monocolo*, "La Sicilia", 9 novembre 1984.

**Scritti su "Sicilia"**

**1975**

*La Vucciria di Renato Guttuso*, "Sicilia", 1975, 76, luglio.

**Scritti su "Galleria. Rassegna bimestrale di cultura"**

**1953**

Recensione a *Emilio Greco, Poesie, Milano, Fiumara, 1952*, in «Galleria», III, 6, settembre 1953, p. 61

**1969**

*Disegni di Bruno Caruso*, «Galleria», 1969, n. 1-2, aprile-gennaio, pp. 53-54.

*Le meraviglie della natura*, «Galleria», 1969, pp. 70-71.

*Emilio Greco*, «Galleria», XIX, n. 3-6, 1969, pp. 193-202

**1970**

*Mino Maccari (senza titolo)*, «Galleria», 1970, XX, 1-2, gennaio-aprile, pp. 74-76

## **1971**

*Guttuso a Palermo*, «Galleria», 1971, 1-5, gennaio-ottobre, pp. 149-152

## **1972**

*Migneco*, «Galleria», a. XXII, n. 1-2, gennaio-aprile, 1972, pp. 69-70.

*Per Mazzullo*, «Galleria», anno XXII, 1972, n. 1-2, pp. 223-224.

## **1988**

*Per "Volte Face" di Fabrizio Clerici*, «Galleria», 1988, 2, maggio-agosto, pp. 137-139.

*Clerici e l'occhio di Redon*, «Galleria», 1988, 2, maggio-agosto, pp. 240-245.

## **1990 (postumi)**

*Piero Guccione*, «Galleria», 1990, 1, gennaio-aprile, pp. 93-94.

*Dipinti per "Il Gattopardo"*, «Galleria», pp. 224-226 (su Guccione).

## **Scritti su "Malgrado tutto"**

### **1984**

*Ritratti che raccontano un frammento della storia del nostro paese*, in "Malgrado Tutto", Racalmuto, febbraio-marzo 1984, s.n.p.

*Mostra di ritratti di racalmutesi dell'800*, "Malgrado Tutto", aprile-maggio 1984.

*Un pittore del profondo Sud*, "Malgrado Tutto", ottobre-novembre 1984, pp. 4-8 (si tratta della ristampa della prefazione di Sciascia al catalogo della mostra racalmutese).

### **1985**

*Fotografi veri*, in *Racalmuto nelle fotografie di G. Leone, M. Minnella, M. Pecoraino, F. Scianna, E. Sellerio*, "Malgrado Tutto", Racalmuto, giugno 1985

## **Scritti su “Epoca”**

**1985**

*Il mondo abita qui, nella mia Racalmuto*, “Epoca”, 1 febbraio 1985, pp. 32-34 (intervista di Giusi Ferrè a Sciascia sulla mostra racalmutese di Pietro D’Asaro).

## **Scritti su “Il secolo XIX”**

**1981**

*Incidenze e coincidenze, viva i Bronzi di Riace (e il resto in malora)*, “Il secolo XIX”, 5 luglio.

## **Presentazioni e testi in cataloghi di mostre**

**1963**

[Presentazione] , in *Luogo e memoria. Santo Marino. Opere : 1955 -1985*, Militello in Val di Catania 1985, pp. 56 -58 [testo ripreso dalla presentazione, forse più ampia, in Santo Marino, I Quaderni di Galleria, n. 60, Caltanissetta, Sciascia Editore, 1963]

**1964**

*Arte contro la mafia*, catalogo della mostra, Libreria “Il Punto”, Palermo.

**1965**

[Presentazione], in *Opera grafica di Bruno Caruso*, Galleria d'arte Cavallotto, Caltanissetta 1965.

**1967**

[Presentazione] in *Mario Bardi*, catalogo della mostra, Galleria Trentadue, Milano, 1967, s. n. p. [testo ristampato in *Mario Bardi*, catalogo della mostra, Galleria La Robinia, Palermo, 1968, s.n.p.; *Artisti di Sicilia*, catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Palermo 1968, s. n. p.; *Mario Bardi. Opere 1960-1990*, catalogo della mostra, Albergo dei Poveri, Palermo 1993, p. 87]

**1968**

[Testo] in *Renato Guttuso*, et al., senza titolo, *Vietnam libertà*, Edizioni dell'Orso, Milano, 90 esemplari, cartella con 5 incisioni di Attardi, Caruso, Guttuso, Levi, Vespignani, 1968

*Gli alberi di Bruno Caruso*, testo introduttivo alla cartella I grandi giardini, Istituto Litografico Internazionale, Milano 1968 s.n.p. [con cinque acqueforti e sei riproduzioni di disegni di Bruno Caruso in 90 esemplari e 10 prove d'artista]; ristampato in L. Sciascia, *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia*, Einaudi, Torino 1970, pp. 231-234.

## 1971

*La semplificazione delle passioni*, in *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*, testi di L. Sciascia, F. Russoli, F. Grasso, (Palazzo dei Normanni, 13 febbraio-14 marzo 1971), Palermo.

*Emilio Greco* (1951), in *Emilio Greco*, a cura di E. Mercuri, Roma 1971, pp. 49-51

## 1972

*Ugo Attardi*, in *Catalogo della mostra alla Galleria "La Loggetta" Ravenna*, aprile-maggio 1972 [il testo è riedito in *Ugo Attardi*, catalogo della mostra (Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 14 marzo-25 aprile 1976), Venezia, Corbo e Fiore, 1976, s.n.p.]

*Arturo Carmassi* (Palermo, gennaio 1972), *27 disegni di Arturo Carmassi*, catalogo della mostra, "Galleria 32", Milano 1972, pp. 5-7.

[Presentazione], in *Bruno Caruso. Catalogo della mostra*, La Nuova Pesa, Roma 1972, s.n.p. [con un saggio di Elio Mercuri, *L'enigma dell'oracolo*].

[Testo], in *Al modo di D'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*, in Bruno Caruso, *Disegni siciliani*, Edizioni Galleria La Tavolozza, Palermo 1972, s.n.p.

[Testo], in Bruno Caruso, *Anatomia della società civile. Cinquanta disegni acquarellati 1971-1972*, testi di G. C. Argan, R. Giammarco, L. Sciascia, Roma 1972, s.n.p.; ristampato in Bruno Caruso, numero monografico in "Nuove Effemeridi", Palermo, IV, 12, 1990, pp. 40-41.

*Giancarlo Cazzaniga* (1971), in *Cartella di litografie (Siciliana)*, Edizioni Arte al Borgo, Palermo, Dicembre 1972, s.n.p.

*Guttuso, Disegni 1938-1972, Nota su Guttuso* di L. Sciascia, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli.

*Maurilio Catalano* (Palermo, 13 aprile 1972), [Presentazione] in Catalogo della personale (Roma, Galleria La Borgognona), Roma 1972

### **1973**

*Clerici e l'occhio di Redon* (1973), in *Mostra di Fabrizio Clerici* alla Galleria La Tavolozza, Palermo 1973, s. n. p.

[Presentazione], in *Giancarlo Cazzaniga*, catalogo della mostra, Galleria d'Arte "Il Gabbiano", Roma, 1973, s.n.p.

### **1974**

*Mostra retrospettiva delle opere di Christian Hess, catalogo della mostra (Palermo, Palazzo del Turismo, 26 novembre-10 dicembre 1974)*, con testi di L. Sciascia, Palermo

### **1975**

[Presentazione], in Francesco Meloni, *L'opera grafica di Alberto Martini*, Sugarco Edizioni, Milano 1975

*Il vespro siciliano*, in *Guttuso*, catalogo della mostra, Galleria "La Tavolozza", Palermo 1975-1976)

### **1976**

*Ni muy atràs ni muy adelante* (1976), in *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Francesco Trombadori (1886-1961)*, catalogo della mostra (Siracusa 1976), scritti di L. Sciascia, G. De Chirico, Sellerio Editore, Palermo 1976, pp. 13-15.

### **1977**

*Incisioni originali italiane e straniere dell'800 e moderne*, presentazione al catalogo n. 172 della Libreria Prandi, Reggio Emilia.

[Presentazione], in *Alberto Manfredi, 106 incisioni dal 1960 al 1976*, Libreria

Prandi, Reggio Emilia 1977.

[Presentazione] in *Edgar Chahine, Catalogue de l'oeuvre gravé*, il Mercante di Stampe, Editeur, Milano 1977 (il testo compare qui in francese, tradotto dall'italiano da Mario Fusco). Lo stesso testo, è stato poi pubblicato in italiano nella raccolta *Cruciverba* (Einaudi, Torino 1983, pp. 176-181) e infine raccolto in *Leonardo Sciascia. Opere 1971-1983*

## 1978

[Presentazione], in *Fausto Pirandello: dipinti 1927-1951*, catalogo della mostra (Torino, Galleria Documenta, s.d.), testo di L. Sciascia, Torino 1978, s.n.p. [il testo di Sciascia, datato dicembre 1978, compare in *Fausto Pirandello*, senza titolo, catalogo della mostra, Galleria "Il Gabbiano", 16 dicembre 1978 – 20 febbraio 1979, Roma, 1978; e riedito, con il titolo *Padri e figli*, in *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 245-247; e nuovamente pubblicato in *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989, p. 1210-12]

[Presentazione] in *Velly pour Corbière. "Rondels pour après"*, catalogo della mostra, Galleria Don Chisciotte, Edizioni Don Chisciotte, Roma 1978, s. n. p.

## 1980

Bellini, P., *Plattner. Catalogo dell'opera incisa e litografica 1959-1979*, prefazione di L. Sciascia, Milano, pp. 7-9.

## 1981

[Presentazione] in Bruno Caruso, *Le giornate della pittura*, Rizzoli, Milano 1981, pp. 5-9; e in "L'Europeo", XXXVII, 45, 9 novembre 1981, pp. 130-133 [versione ridotta, col titolo *Caravaggio sono io*]

[Presentazione] in *Cordio: disegni, olii, sculture, incisioni*, Oberon, Roma 1981

*Simboli ed enigmi*, in Flavio Costantini. *Ritratto di scrittori*, catalogo della mostra, galleria "Le immagini" studio d'arte contemporanea, Torino, febbraio 1981

## 1982

[Prefazione a cinque acqueforti di Domenico Faro], in Sebastiano Aglianò, *Questa Sicilia*, con cinque acqueforti di Domenico Faro, Corbo e Fiore Editori, Venezia,

1982, pp. 125-127.

### 1983

*Savinio*, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino 1983, pp. 299-303

*Fabrizio Clerici*, catalogo della mostra, presentazione di F. Zeri, Comune di Ferrara, Galleria Civica d'arte moderna, Palazzo dei Diamanti, Grafis, Roma, 1983

### 1984

*Pietro d'Asaro il «Monocolo di Racalmuto»*, a cura di M. P. Demma, prefazione di L. Sciascia, Racalmuto, catalogo della mostra (Chiesa Madre e Chiesa del Monte, 9 novembre 1984-13 gennaio 1985), Palermo, pp. 19-22

[Presentazione], in Bruno Caruso, *Dipinti 1981-1984*, catalogo della mostra, Galleria "La Gradiva", Roma 1984, p. 5.

### 1985

[Testo], in Eustachio Catalano 1893-1975, catalogo della mostra, testi di A. Trombadori, F. Giunta, L. Sciascia, Palermo 1985, pp. 19-20.

*Gli alberi di Horat*, in *Carla Albiero Horat*, Centro Internazionale della Grafica, Venezia, 1985 [il testo è stato ristampato in *Carla Horat. Attraversamenti 1978-1998*, catalogo della mostra (Accademia de San Carlo Ciudad de México y Instituto Italiano de Cultura, 27 agosto – 22 settembre 2001, Edizioni Guida, pp.138-139)

### 1986

Sciascia, L., *Un biglietto per Botero*, in *Botero. La corrida, oli, acquarelli, disegni*, catalogo della mostra, Milano.

### 1987

*Il ritratto fotografico come entelechia*, in *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, aprile-giugno 1987) a cura di D. Palazzoli, Bompiani, Milano 1987, s.n.p.

[Presentazione], in *Tranchino*, catalogo della mostra, Galleria "La Tavolozza", 113, Maggio-Giugno 1987.



## **1988**

[Testo] in *Ficus, acquaforte di Bruno Caruso*, Università degli Studi di Palermo, Conferenza dei Rettori delle Università italiane e sovietiche “Ruolo dell'Università nell'educazione e nella formazione ecologica”, Palermo, 12-15 dicembre 1988 s.n.p. [cartella in 120 esemplari].

[Presentazione], in *Carlo Mattioli. Paesaggi 1972-1988*, Palermo, 1988, s.n.p.

## **Interviste**

### **1975**

*Intervista a De Chirico* [1975], con un'acquaforte di Bruno Caruso, Edizioni Arte al Borgo, Palermo.

## **Prefazioni, testi e curatele di monografie**

### **1967**

*L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano 1967, pp. 5-7.

### **1970**

[Presentazione], in *Un patrimonio di civiltà scomparse in Sicilia*, scritti di L. Sciascia et al., Palermo, Arti Grafiche, 1970, s.n.p.

### **1971**

[Presentazione] in G. Salvo Barcellona, Mario Pecoraino, *Gli scultori del Cassaro*, Palermo 1971, s.n.p.

### **1972**

*Pitture su vetro* (1968) in A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Sellerio, Palermo  
*Tra astrazione e realismo* in A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Sellerio, Palermo (1991, ed. riveduta), pp. 11-12.

[Prefazione], in G. Bellafiore, Vincenzo Tusa et al., *Libro siciliano*, Flaccovio, Palermo 1972, pp. 7-10

[Prefazione], in *Sicilia negli occhi*, immagini e volti dell'Isola fotografati da Melo Minnella, nota introduttiva di L. Sciascia, Palermo 1972

### **1973**

[Testo], in *Palermo felicissima*, testi di L. Sciascia, R. La Duca, Il Punto, Palermo, 1973

### **1977**

[Presentazione], in *Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*, Sellerio, Palermo 1977, pp. 3-7

[Presentazione], in Ferdinando Scianna, *La villa dei mostri*, introduzione di L. Sciascia, Einaudi, Torino 1977, pp. 7-10.

### **1979**

*Alberto Savinio : pittura e letteratura*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano.

### **1980**

[Presentazione], in Paolo Bellini, *Plattner. Catalogo dell'opera incisa e litografica 1959-1979*, Club Amici dell'Arte Editore, Milano 1980, pp. 7-9.

### **1981**

[Presentazione], in Mario Pecoraino, *L'Alloro estinto*, didascalie di Rosario La Duca, La bottega di Hefesto, Palermo 1981, pp. 7-11.

### **1983**

*Frabrizio Clerici "alle cinque da Savinio"*, testo di L. Sciascia, Franca May Edizioni, Roma .

[Presentazione], in Settimio Biondi, *L'età gioenina e la presenza redentorista in Girgenti*, Agrigento 1983, pp. 3-6.

*Fotografo nato*, in Ferdinando Scianna. *I grandi fotografi*, Gruppo Editoriale Fabbri, 1983, pp. 4-6.

## **1984**

*Artisti e scrittori*, a cura di O. Patani, Allemandi, Torino.

[Presentazione], in Piero Guccione. *Diario parigino*, Busto Arsizio 1984 (ripubblicato anche in «Galleria», XL, 1, gennaio-aprile 1990, pp. 93-94).

## **1985**

[Presentazione], in *Mastri e maestri nell'architettura iblea*, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana, 1985, p. 7.

[Presentazione], in R. Giuffrida, *L'età dei Florio*, Palermo.

[Presentazione], in E. Patti, E. Rebullà, *Odori*, Siracusa 1985, pp. 5-9.

## **1987**

[Presentazione], in *Invenzione di una prefettura. Le tempere di Duilio Cambellotti nel Palazzo del Governo di Ragusa*, Bompiani, Milano 1987, pp. 7-20.

*Jean Houel in Sicilia*, in Jean Houel, *Viaggio pittoresco alle Isole Eolie*, traduzione e postfazione di R. Cincotta, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, pp. 5-7.

## **1988**

[Prefazione] in *Gli scrittori e la fotografia*, a cura di D. Mormorio, Editori Riuniti, Roma 1988, pp. IX-XIII.

## **1989**

*Savinio Alberto. Opere: scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, con testi di L. Sciascia, a cura di L. Sciascia e F. De Maria, Bompiani, Milano.

## **Postumi**

## **1992**

*L'Ingegnosa Noto* [Testo non datato, edito postumo nel 1992: cfr. AA.VV., *Noto*, Noto, Associazione culturale "Alcide De Gasperi", 1992, pp. 4-5.]

## **1998**

*Dal caos all'ordine* (1986), in Klaus Honnef, *Arte come Arte, Andrea Vizzini 1978-*

1998, Venezia, Ravagnan, 1998, pp. 7-8

## **1999**

*Urla senza suono: graffiti e disegni dei prigionieri dell'inquisizione*, con un saggio di L. Sciascia, Palermo 1999.[ristampa presentazione 1977]

## **2003**

A. Lavagnino, *I Daneu: una famiglia di antiquari*, con una nota di L. Sciascia, Palermo.

## **Raccolte**

### **1983**

*L'ordine delle somiglianze*, pp. 23-29, *L'ignoto marinaio*, pp. 30-34, *Villa Palagonia*, pp. 67-75, *Houel in Sicilia*, pp. 76-81, *Verismo e fotografia*, pp. 161-165, *Chahine*, pp. 176-181, *Savinio*, pp. 209-215, *Guttuso*, pp. 232-244, *Palermo felicissima*, pp. 271-281, *Caltagirone*, pp. 299-302, *Parigi*, 304-316, in *Cruciverba*, Einaudi, Torino.

### **1996**

*Delle cose di Sicilia: testi inediti e rari*, a cura di L. Sciascia, Palermo.

## **Carteggi con artisti editi**

### **1987**

Savinio, M., *Con Savinio: ricordi e lettere*, con una nota di L. Sciascia, Palermo.

### **1993**

*Mino Maccari 1898-1989*, catalogo a cura di G. Appella e L. Trucchi, Edizioni De Luca, Roma 1993 (qui sono pubblicate due lettere di Sciascia a Maccari).

## BIBLIOGRAFIA CONSULTATA

Abbate, V., *I tempi del Caravaggio: situazione della pittura in Sicilia (1580-1625)*, in *Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa 1984-1985) a cura di V. Abbate, Sellerio editore, Palermo 1984, pp. 54-58

Abbate, V., *Per il collezionismo siciliano: la quadreria mazzarinense dell'Ecc.mo Signor Principe di Butera*, in *L'ultimo Caravaggio e la cultura artistica a Napoli, in Sicilia e a Malta*, Atti del Convegno, a cura di M. Calvesi, Centro Internazionale di Studi sul Barocco in Sicilia, Siracusa, Ediprint, 1987, pp. 293-314

Adorno, L., *Introduzione*, in *Memoria di rame*, con un'incisione di Piero Guccione, Roma Associazione degli amici di Leonardo Sciascia, 1996

Adorno, L., *Memoria su rame*, in "Malgrado tutto", luglio 1997, poi in "L'indice", gennaio 2000.

Adorno, L., *"Je ne fais rien sans joie"*, in *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto 2007, p. 13

Aglianò, S., *Questa Sicilia*, con cinque acqueforti di Domenico Faro, Venezia, Corbo e Fiore Editori, 1982, pp. 125-127

Alain, *Sistema delle arti: compilato ad uso degli artisti per abbreviare le riflessioni preliminari*, Milano, Muggiani, 1947.

Alain, *Venti lezioni sulle belle arti*, Roma, 1953

Alessandri, A., *Il mondo poetico ed umano di Enrico Panzacchi*, Milano, Gastaldi, 1955

*Alberto Savinio: pittura e letteratura*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano, Franco Maria Ricci, 1979 (poi ristampato dallo stesso editore in francese: *Alberto Savinio: peintures et litterature*, a cura di G. Briganti e L. Sciascia, Milano, Franco Maria Ricci, 1992)

Ambroise, C., *Verità e scrittura*, in L. Sciascia, *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987

*Alberto Savinio, catalogo generale.* a cura di Pia Vivarelli, Milano, Electa, 1996

Amaduri, A., et al, *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 2009.

Ambroise, C., *La cosa scritta fra ossessione e finzione nell'opera di Leonardo Sciascia*, in *Sizilien. Geschichte, Kultur, Aktualität*, a cura di Helene Hart e Titus Heydenreich, atti del convegno di Erlangen 1984, Stauffenburg Verlag, Tübingen 1987.

Ambroise, C., *Pòlemos*, in L. Sciascia, *Opere 1971-1983*, Bompiani, Milano 1989.

Ambroise, C., *Cultura e segno*, in *Sciascia, scrittore europeo*, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Atti del Convegno internazionale di Ascona (1993), Birkhäuser Verlag, Basel 1994

Ambroise, C., Di Grado A., Tedesco N., *Leonardo Sciascia e la tradizione dei siciliani*, Sciascia Editore, Caltanissetta, 2000

Amico, F. *Originalità, tradizione e surrealismo nella pittura di Alberto Savinio*, in «Studi di storia dell'arte», 14, 2003, pp. 197-210

Angioletti, G. B., *L'uso della parola. Nuove carte parlanti*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma, 1958, pp. 175-179

*Antonello da Messina: l'ordine delle somiglianze*, in *Scritti d'arte: dieci maestri della pittura raccontati da dieci grandi della letteratura*, Rizzoli, Milano 2000, pp. 89-101

*Antonello da Messina. L'opera completa*, catalogo della mostra (Roma, Scuderie del Quirinale, 18 marzo-25 giugno 2006), a cura di M. Lucco, Cinisello Balsamo, Milano, Silvana Editoriale, 2006

Appella, G., *Sciascia, l'incisione e l'attimo fuggente*, in "L'Osservatore Romano", 14 febbraio 2007

Aragon, L., *L'exemple de Courbet*, Paris, 1952

*Arnoldo Ciarrocchi: catalogo generale dell'opera incisa 1932-2002*, a cura di G. Appella e B. Fontana, Roma, De Luca Editori, 2002

*Arrigo Beyle "romano" (1831 - 1841): Stendhal fra storia, cronaca, letteratura, arte*, Atti del Convegno Internazionale (Roma, 24 - 26 ottobre 2002), a cura di M.

Colesanti, Roma Edizioni di Storia e Letteratura, 2004

Assunto, R., *La critica d'arte nel pensiero medievale*, Milano, Il Saggiatore, 1961

Balsamo, F., *Barocco e Società barocca in Noto antica*, Annuario del liceo classico "Rudini", 1989

Barbella, O., *Le pagine erotiche di Sciascia*, in "Segno", n. 209.

Barberini, M. G., *Giovanni Carandente* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 144-153

Barocchi, P., *Storia moderna dell'arte in Italia*, vol. III, tomo II, *Tra neorealismo ed anni Novanta, 1945-1990*, Torino, Einaudi, 1992, pp. 12-17

Barricelli, J.P., Gibaldi, J., Lauter E. (a c. di), *Teaching Literature and Other Arts*, MLA of America, New York 1990.

Barricelli, A., *Giuseppe Mazzullo* (ad vocem), in L. Sarullo, *Dizionario degli artisti siciliani. Scultura*, vol. III, *Scultura*, a cura di B. Patera, Palermo 1994, pp. 222-223

Bellafiore, G., *Scritti su: la storia dell'arte, la città e il territorio, I Beni Culturali*, s.l., 1975

Bellini, D., *L'umanesimo quadrato di Alberto Savinio*, in «Annali d'Italianistica», a. 2008, n. 26, pp. 367-378

Bellonzi, F., Mariani V., *Il Pinocchio di Emilio Greco*, testi di, Roma, De Luca, 1958

Belpoliti, M., *Nel chiarchiaro. Sciascia, la luce e la morte*, in "Nuova Corrente", n.117, 1996.

Benassi, S., *Gli antichi e le origini del moderno. Modelli estetici tra letteratura e arti figurative*, Clueb, Bologna 1995.

Benzi, F., *Origini e poetiche del gruppo di "sette pittori del Novecento", 1920 – 1924*, in *Il "Novecento" milanese: otto pittori e uno scultore*, catalogo della mostra (Roma 1987) a cura di F. Benzi, Roma 1987, pp. 3-6

Berenson, B., *Del Caravaggio, delle sue incongruenze e della sua fama*, Firenze, Electa, 1951 (trad. ingl., *Caravaggio, His Incongruity and His Fame*, Chapman &



Hall, Londra e Macmillan, New York, 1953)

Bernardini Napoletano, F., *Illuminismo e utopia nell'opera di Leonardo Sciascia*, in "Avanguardia", n.5, 1997

Bernet, T., *L'ironie d'Alberto Savinio à la croisée des discours. Lecture sémiotique de l'"Introduction à une vie de Mercure" et d'"Achille énamouré mêlé à l'Evergète"*, Bern, Peter Lang, 1999

Bernini, D., *Sull'attività siciliana di Filippo Paladini*, in «Commentari», III, 1961, pp. 203-210

Bernini, D., *Architettura e scultura del Quattrocento*, in *Storia della Sicilia*, vol V, Napoli, 1981, pp. 231-271

Boehm, G., *Per una ermeneutica dell'immagine*, in *Estetica tedesca oggi*, a cura R. Ruschi, Milano 1986.

Boschini, M., *La carta del navegar pitoresco, dialogo tra un senator venetian deletante e un professor de pittura, soto nome d'Ecelenza e de Compare ... Con i argomenti del Volonteroso Academico Delfico*, Venezia 1660 [ed. mod.: M. Boschini, *La Carta del navegar pitoresco*, a cura di R. Pallucchini, Venezia-Roma, 1966]

Bosco, G., *Sciascia e la Francia. Storia di un'appartenenza*, in "Franco-Italica", 13, 1999

Bossaglia, R., *L'arte nella cultura italiana del Novecento. Con un dizionario minimo degli artisti e dei critici*, Laterza, Milano, 2000

Bossaglia, R., *La ripresa del dopoguerra: le varie tendenze*, in Ead., *L'arte nella cultura italiana del Novecento. Con un dizionario minimo degli artisti e dei critici*, Laterza, Milano, 2000, pp. 37-41

Bottari, S., *Filippo Paladino*, in «Rivista d'arte», XX, II, Firenze 1938, pp. 23-47

Bottari, S., *Nuovi documenti sul manierismo fiorentino in Sicilia*, in «Siculorum Gimnasium», 1943, pp. 300-304

Botter, M., *La villa Capodilista di Dario Varotari*, Treviso, 1967

Botter, M., *Dario Varotari* (ad vocem), in *Dizionario enciclopedico Bolaffi dei*

*pittori e degli incisori italiani dall'XI al XX secolo*, diretta da F. Russoli, vol. XI, p. 254.

Bottinelli, S., *Dalla teoria alla pratica: la nascita di "seleARTE"*, in *Reverse engineering: un nuovo approccio allo studio dei grandi cicli rinascimentali*, a cura di E. Passignat, A. Pinelli, Roma, Carocci, 2007, pp. 179-188

Bottinelli, S., *L'Italia a confronto con il mondo: modelli internazionali di gestione della cultura sulle pagine di "seleARTE"*, in «Annali di critica d'arte», 4, 2008, pp. 401-456

Brandi, C., *Itinerario architettonico (II). Noto. Via dei Crociferi. La piazza di Gualtieri. Bruges*, «L'Immagine», 12, marzo-aprile 1949, pp. 165-179 [riedito con il titolo *Un giardino di Pietra* in *Atti del Simposio sull'architettura di Noto*, Noto, 13-20 novembre 1977, a cura di C. Fianchino, Siracusa, ETP Stampa, 1979, pp. 77-88; con il titolo *Noto in Sicilia mia*, Palermo, Sellerio 1989, pp. 79-88; e 1992; 2003]

Brandi, C., *Guttuso a Parma*, «Il Punto», Roma, 15 febbraio 1964

Brandi, C., *I siciliani hanno riscoperto i capolavori di Filippo Paladini*, «Corriere della Sera», 29 maggio 1967

Brandi, C., *Greco ad Orvieto* (1970), in Id., *Scritti sull'arte contemporanea*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 401-404

Brandi, C., *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi, 1967 (2<sup>a</sup> ed., riveduta e ampliata, Torino, Einaudi, 1971)

Brandi, C., *Due punti (replica di Cesare Brandi a latere)*, in «Il Corriere della Sera», 23 settembre 1970, Milano, p. 3

Brandi, C., *Museografia, mostre e restauro*, in *Problemi della tutela del patrimonio artistico, storico, bibliografico e paesistico*, Atti del Convegno di Roma (Accademia dei Lincei, 6-7 marzo 1969), Accademia dei Lincei, Roma, 1970, pp. 77-92

Brandi, C., *La mostra di Guttuso a Parma*, in «Galleria», XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971, pp. 84-85.

Brandi, C., *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino 1976, pp. 401-404

Brandi, C., *Teoria generale della critica*, a cura di M. Carboni, Roma, Editori

Riuniti, 1998, pp. 258-273 (1ª ed, Torino, Einaudi, 1974)

*Brandi Guttuso, storia di un'amicizia*, a cura di F. Carapezza Guttuso, Electa, Milano 2006, p. 10

Bufalino, G., *Leonardo da Regalpetra*, in *Pagine disperse*, a cura di N. Zago, Caltanissetta-Roma, Sciascia Editore, 1991, p. 75

Bufalino, G., *Sciascia, amateur d'estampes*, in "Kalòs", maggio 1995, poi in *Il fiele ibleo*, Avagliano, Caserta 1995.

Busini, S., *La passione politica di Mino Maccari nelle pagine de "Il Selvaggio"*, Colle di Val d'Elsa, 2002

Calabrese, O., *Il linguaggio dell'arte*, Bompiani, Milano, 1985

Calvesi, M., *La metafisica schiarita: da de Chirico a Carrà, da Morandi a Savinio*, Milano, Feltrinelli, 1982

Calvesi, M., *Guttuso e la Sicilia*, in *Guttuso e la Sicilia. Opere dal 1970 ad oggi*, catalogo della mostra (Palermo 1985), Palermo 1985, p. 15

Calvesi, M., *Il "Trionfo della Morte" di Palermo; quando Dio rende grazie*, in "Art e dossier", X, 106, 1995, pp. 22-27

Calvino, I., *La compresenza dei tempi*, in «Galleria», a. XVII, n. 3-6, maggio-dicembre 1967, pp. 237-240

Cappelli, M., *Mino Maccari e Leo Longanesi*, in «Bollettino della Società degli Amici dell'Arte di Colle di Val d'Elsa», XXVI, 74, 2009, pp. 20-22

Caramaschi, E., *Arts visuels et littérature. De Stendhal à l'impressionisme*, Schena, Fasano 1985

Carapezza, M., *Lo svagato deambulare. Il dilettantismo in Leonardo Sciascia e Fabrizio Clerici*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, a cura di R. Cincotta e Carapezza, M., "Quaderni Leonardo Sciascia" n. 3, Milano, La Vita Felice, 1998

Carapezza, M., *Il realismo irrealista di Fabrizio Clerici*, in «Kalós. Arte in Sicilia», XIX, 2, 2007, pp. 34-35

*Caravaggio in Sicilia, il suo tempo, il suo influsso*, catalogo della mostra (Siracusa 1984-1985) a cura di V. Abbate, Sellerio editore, Palermo, 1984.

Carboni, M., *L'impossibile critica. Paradossi della critica d'arte*, Roma, Kappa, 1985.

Carboni, M., *L'occhio e la pagina. Tra immagine e parola*, Milano, Jaca Book, 2002.

*Carlo Levi*, con testo critico di C. L. Ragghianti e un saggio inedito di C. Levi, Edizioni U, Firenze 1948.

*Carlo Levi e Roma: il respiro della città*, a cura di D. Fonti, Roma, 2008

*Carlo L. Ragghianti. Bibliografia degli scritti 1928-1990*, a cura di M. T. Leoni Zanobini, Firenze 1990, p. 207

Caruso, B., *Anatomia della società civile. Cinquanta disegni acquerellati 1971-1972*, testi di G. C. Argan, R. Giammanco, L. Sciascia, Roma, 1972

Caruso, B., *Le giornate della pittura*, Milano, 1981, p. 8

Caruso, B., *Le giornate romane di Leonardo Sciascia*, La Vita Felice, Milano, 1997.

Catalano, N., *Nuovi graffiti del carcere dell'Inquisizione a Palermo*, in «Kalós. Arte in Sicilia», a. XIX, n. 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 10-14.

Catalano, M. G., *La parola incisa. Sciascia fra Bufalino e Consolo*, in *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, a cura di F. Monello, A. Schembari, G. Traina, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta, 2009, pp. 53-54

*Centenaire de Toulouse-Lautrec: expositions, Albi, Palais de la Berbie, juin - septembre 1964 ; Paris, Petit Palais, octobre - décembre 1964*, Ministère d'État Affaires Culturelles, Préf. par Jacqueline Bouchot-Saupique, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1964

Ceserani, R., *La scelta allegorica*, in "Il Manifesto", 21 novembre 1989, poi in "Nuove Effemeridi", a. III, n. 9, 1990, pp. 95-97

Chastel, A., *Editorial. Les expositions*, in "Revue de l'Art", No 26, 1974, pp. 4-7

Chastel, A., *Noto e l'urbanesimo illusionista e scenografico del XVIII secolo*, in *Atti del Simposio sull'architettura di Noto*, (Noto, 13-20 novembre 1977), a cura di C.

Fianchino, Siracusa, Ente Provinciale per il Turismo, 1979, pp. 17-28

Ciccuto, M., Zingone, A., *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Baroni, Viareggio 1998.

Ciccuto, M., *L'immagine del testo: episodi di cultura figurativa nella letteratura italiana*, Bonacci, Roma 1990

Cinotti, M., Dell'Acqua, G. A., *Caravaggio*, Bergamo, 1983

Cinquegrani, A., *Sul concetto di Dio in Sciascia e Kiarostami*, in "Segno", n.216, giugno-luglio 2000.

Cipolla, G., *L'universo sciasciano delle arti figurative*, "El Aleph", 11, Francotirature, Milano 2009, pp. 81-89.

Cipolla, G., *"Io lo conoscevo bene..." Renato Guttuso visto da Sciascia*, in «teCla. Temi di critica e letteratura artistica», *Temi di Critica*, a cura di S. La Barbera, 2010, DOI: 10.4413/978-88-904738-2-1; <http://www.unipa.it/tecla>

Clerici, F., *Oscar Wilde incontra Bernard Berenson*, in "Il Messaggero", 17 novembre 1986

Clerici, F., *Gli occhiali del diavolo*, in "Il Messaggero", 14 febbraio 1990, poi in "Nuove Effemeridi", a. III, n. 9, 1990, pp. 85-88.

Colesanti, M., *Testimonianze su Sciascia e Stendhal*, in *Non faccio niente senza gioia*, poi in *Non faccio niente senza gioia: Leonardo Sciascia e la cultura francese*, a cura di S. Marcello, Milano, La Vita Felice, 1996, pp. 34-59.

Collura, M., *Il maestro di Regalpetra. Vita di Leonardo Sciascia*, Longanesi, Milano, 1996

Collura, M., *I suoi occhi li hanno visti*, in *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto, 2007, p. 17

*Con Savinio: mostra bio-bibliografica di Alberto Savinio*, catalogo della mostra (Fiesole, 18 luglio- 27 settembre 1981), a cura di C. Nuzzi, Firenze, Electa, 1981

Consoli, G., *«El servo» del «Trionfo» Sclafani*, in «Arte Antica e Moderna», 1966, n. 33, pp. 58-77

Consoli, G., *Antonello e Spicre: una ipotesi sul «Trionfo della Morte» di Palazzo Sclafani*, in «Cronache di Archeologia e Storia dell'Arte», 1966, n. 5, pp. 134-149

Consoli, G., *Rettifiche e acquisizioni per Antonello*, estratto da «Archivio Storico Messinese», III serie, vol. XXIX, Messina, 1978

Consolo, V., *Le epigrafi*, in *Di qui dal faro*, Milano, Mondadori, 2001, p. 201

Consolo, V., *Quanto ci mancano la penna e la spada di Sciascia*, in *Sciascia, il romanzo quotidiano*, a cura di E. Palazzolo, Palermo, Kalòs, 2005, p. 18

Cordaro, B., *Bianca Cordaro vi parla di...*, *Testimonianze inchieste documenti*, collana diretta da F. Crispi, 3, Flaccovio, Palermo 1968, p. 144

Cordaro, M., *Resoconto degli interventi dell'Istituto Centrale del Restauro sul «Trionfo della Morte»*, in *Il «Trionfo della morte» di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palazzo Abatellis, Palermo, luglio-ottobre 1989, a cura di V. Abbate, M. Cordaro, Palermo, Sellerio, 1989

Corrado, S., *Noto. Le pietre sacre del Barocco, fotografie di Giuseppe Leone*, Milano, Electa, 1991

Costans, C., França, M. T. M., *Noel Cochin* (ad vocem), in *Dizionario della pittura e dei pittori*, ed. it, diretta da E. Castenuovo, B. Toscano, vol. I, Torino, p. 693.

Costello, J., *The twelve pictures «ordered by Velasquez» and the trial of Valguarnera*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes», 13, 1950, pp. 237-284

Crispolti, E., *Malinconie esistenziali di Guttuso, da Milano (1935), e suggerimenti parigini di Severini, da Roma (1937), ai Pasqualino, a Palermo (un frammento di storia dei "Quattro")*, in *Il presente si fa storia: scritti in onore di Luciano Caramel*, a cura di C. De Carli, F. Tedeschi, Vita e Pensiero, Milano, 2008, pp. 313-330

Crivelli, R., *Gli accordi paralleli. Letteratura e le arti visive del Novecento*, Adriatica, Bari 1979

Crossato, L., *Gli affreschi nelle ville venete del Cinquecento*, Treviso 1962

Dahhan, B., *Emile Malraux*, ad vocem, in *Dizionario della Pittura e dei Pittori*, diretto da M. Laclotte, Paris, Larousse, 1979, ed. it, a cura di E. Castelnovo e B.

Toscano, Torino, Einaudi, 1992, vol. III, p. 449

D'Alessandra, M., *Leonardo Sciascia editore*, in *Colpi di penna, colpi di spada*, Quaderno Leonardo Sciascia, n. 6, Milano, La Vita Felice, 2001, pp. 48-64.

D'Alessandro, N., *Situazioni della pittura in Sicilia (1940/1970)*, Celebes Editore, Trapani 1975.

Dall'Aglio, F., "*L'appassionato incompetente*". *Leonardo Sciascia e il mondo delle stampe e delle edizioni d'arte*, in *Il piacere di vivere. Leonardo Sciascia e il dilettantismo*, a cura di R. Ricotta e M. Carapezza, "Quaderni Leonardo Sciascia", 3, La Vita Felice, Milano 1998, pp. 197-205

Dall'Aglio, F., *L'incisione fra arte e mercato*, presentazione in *Leonardo Sciascia amateur d'estampes*, Valverde (Catania), Il Girasole Edizioni, 2002, pp. 9-13.

Dal Canton, G., *Arti visive e critica nelle pagine del "verri"*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi, A. Rovetta, Milano, 2007, pp. 489-499

Damianaki, C., *I busti femminili di Francesco Laurana tra realtà e finzione*, Sommacampagna, 2008

*Da Regalpetra a Parigi. Leonardo Sciascia tra critica italiana e critica francese*, a cura di Carmelo Spalanca, Salvatore Sciascia, Caltanissetta-Roma 1994.

De Castro, E., "*Arte al Borgo*" 1963 - 1973: dieci anni di mostre a Palermo, in "Retablo", 1.1999, 11, p. 7.

Dedola, R., *Sciascia e l'enigma ovvero un sogno che nasce in Europa*, in *Sciascia, scrittore europeo*, Atti del Convegno Internazionale (Ascona, marzo-aprile 1993), a cura di M. Picone, P. De Marchi, T. Crivelli, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser Verlag, 1994

Della Pergola, P., *Le porte di Greco segregate a Orvieto*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969., pp. 214-216

Della Porta, G. B., *Magie naturalis, sive de miraculis rerum naturalium*, libri IV, Neapoli, Cancer, 1558

*Delle cose di Sicilia*, a cura di L. Sciascia, Sellerio, 4 voll., Palermo 1980-1986



De Luca, M., *Raffaele De Grada* (ad vocem), in *Dizionario della pittura e dei pittori*, ed. it, diretta da E. Castenuovo, B. Toscano, vol. II, p. 53.

De Luca M., *Il monumento celebrativo di Pietro Speciale*, in *Materiali per la Memoria, Preciosa Cautius Servantur, Palazzo Ajutamicristo*, Palermo 2010, pp. 37-38

De Marco, G., *“L'Ora”. La cultura in Italia dalle pagine del quotidiano palermitano (1918-1930). Fonti del XX secolo*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo, Milano, 2007

De Martini, V., *Gli ornamenti di villa Palagonia e villa Andres Alfano: due episodi nell'Italia del Sud*, in *Il Giardino delle muse: arti e artigiani nel barocco europeo*, a cura di M. A. Giusti, A. Tagliolini, Firenze, Edifir, 1995, pp. 273-279

De Seta, C., *Montesquieu e il “goûte”* (1991), in Id., *Viale belle arti. Maestri e amici*, Milano 2006, pp. 92-95

Di Grado, A., *Leonardo Sciascia: la figura e l'opera*, Pungitopo, Marina di Patti (Messina) 1996

Di Marzo, G., *Delle Belle Arti in Sicilia dai Normanni alla fine del secolo XVI*, voll. 4, Palermo, 1858-1864

Di Marzo, G., *I Gagini e la scultura in Sicilia nei secoli XV e XVII. Memorie storiche e documenti*, voll. 2, Palermo, 1880-1883

Di Marzo, G., *Di Antonello da Messina e dei suoi congiunti*, Palermo, Società Siciliana per la Storia Patria, 1903

Di Matteo, S., *Il viaggio in Sicilia di Eugene Viollet-Le-Duc*, Palermo, 1999

Di Silvestro, P., *Le epigrafi di Leonardo Sciascia*, Palermo, 1996

Di Stefano, E., *Gaetano Gambino artista di strada*, in Id., *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp. 133-143

Di Stefano, E., *Il doppio sogno di Giombarresi*, in Id., *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo 2008, pp. 106-120.

Dionisotti, C., *Appunti su arte e lettere*, Jaca Book, Milano 1995

Dragone, A., *Greco ha fuso antico e moderno nelle porte del duomo di Orvieto*,

in«Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969, pp. 183-186

Dufoir, L., *Dalle baracche al Barocco*, Lombardi editore, 1990

Emiliani, A., *Una politica dei beni culturali*, Einaudi, Torino, 1974

*Fabrizio Clerici*, presentazione di F. Zeri, catalogo della mostra, Ferrara, Palazzo dei Diamanti, 1983-1984, Roma, 1983

Fagiolo, M., *Villa Palagonia e l'Europa*, in *Il Settecento e il suo doppio: Rococó e Neoclassicismo, stili e tendenze nella Sicilia dei Viceré*, Atti del Convegno Internazionale di Studi (Palermo, 10-12 novembre), a cura di M. Guttilla, Palermo, 2008, pp. 139-147

Fagone, V. (a c. di), *Arte e letteratura. Dal futurismo a oggi*, Lubrina, Bergamo 1998

Fagone, V., *SeleARTE: architettura, scultura, pittura, grafica, arti decorative e industriale, arti delle visioni; indice generale 1952 – 1966*, Reprint informatico in DVD, Lucca, Fondazione Ragghianti, 2003

Falqui, E., *Storici e critici: da Croce a Gargiulo*, Firenze 1970.

Farinella, M., *Sciascia e l'Ora*, in *Leonardo Sciascia, Quaderno*, Palermo, Nuova Editrice Meridionale, 1991, pp. 13-14.

Favatella Lo Cascio, D. (a c. di), *Storie di amici e di arte. Opere dal Museo Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Bagheria- Vigevano 2004), Bagheria 2004, pp. 21-22

Ferlita, S., *Leonardo Sciascia e la fotografia*, «Nuovi Argomenti», s. V, n. 22, aprile-giugno 2003, pp. 116-123

Ferrari, C. G. *"Valori Plastici" e "Novecento": le due facce della medaglia*, in *Valori plastici / XIII Quadriennale*, a cura di P. Fossati, P. Rosazza Ferraris, Milano 1998, pp. 91-95

Ferrè, G., *Viaggio fantastico con Leonardo Sciascia: il mondo abita qui nella mia Racalmuto*, in «Epoca», n. 1791, 1 febbraio 1985, p. 33

*Feste religiose in Sicilia* (fotografie di Ferdinando Scianna), con introduzione di L. Sciascia, Leonardo da Vinci, Bari, 1965

Finocchiaro Chimirri, G., *Al cinema con Sciascia*, Catania, Cuecm, 1993

Finotti, F., *Sistema letterario e diffusione del decadentismo nell'Italia di fine Ottocento*, carteggio Pica-Neera, Firenze, Olschki, 1938.

Forti M., *I percorsi della memoria: Mario Praz e il Warburg Institute*, in *Aby Warburg e la cultura italiana: fra sopravvivenze e prospettive di ricerca*, Atti del Convegno, Roma, Università La Sapienza, a cura di C. Cieri Via e M. Forti, Milano, Mondadori Università, 2009, pp. 237-255

Foscolo Benedetto, L., *Arrigo Beyle milanese: bilancio dello stendhalismo italiano a cent'anni dalla morte dello Stendhal*, Firenze, Sansoni, 1942

Franceschetti, A., (a c. di), *Letteratura italiana e arti figurative*, atti del XII convegno dell'Associazione internazionale per gli studi di lingua e letteratura italiana (AISLLI), Olschki, Firenze 1988

*Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, in «Paragone», XXXIII, n. 383/385, 1982, pp. 107-122

Franzini, E., Mazzacut Mis M., *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Bruno Mondadori, Milano, 1996

Freedberg, S.J., Jackson-Stops, G., Spear, R., *Discussion. On "Art History and the 'Blockbuster' Exhibition*, in "The Art Bulletin", vol. LXIX, No 2, 1987, pp. 295-298

Frye, N., *La letteratura e le arti visive e altri saggi*, Abramo, Catanzaro 1993

Gabrici, E., Levi E., *Lo Steri di Palermo e le sue pitture*, Palermo, L'Epos, 2003

Gallo, L., *Schede bibliografiche e indici delle riviste «Vita Artistica» e «Pinacotheca»*, p. 410, appendice al saggio di G. C. Sciolla, «Vita Artistica» e «Pinacotheca» (1926-1932): promemoria per una ricerca, in *Percorsi di critica. Un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, Atti del Convegno (Milano 2006, Università Cattolica del Sacro Cuore) a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano 2007.

Gaudio, V.S., *In Alberto Giacometti*, «Galleria», XXVII, 1-2, gennaio-aprile 1977, pp. 9-13

Giannelli, S., *Le nuove porte di Emilio Greco per il duomo di Orvieto*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969, pp. 177-179

- Gioacchino Di Marzo e la Critica d'Arte nell'Ottocento in Italia*, Atti del Convegno (Palermo, 15-17 aprile), a cura di S. La Barbera, Bagheria (Palermo), Officine Tipografiche Aiello&Provenzano, 2004
- Giordano, M., *Guttuso e Levi: storia d'arte e di amicizia*, «Kalós», XIX, 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 40-45
- Gioviale, F., *Sciascia e il cinema*, in *Omaggio a Sciascia*, Atti del Convegno di Studi (Agrigento 1990), a cura di Z. Pecoraro, E. Scrivano, Agrigento, Sarcuto, 1991, pp. 107-111
- Giudice, G., *Le citazioni di Leonardo Sciascia*, in “Belfagor”, n.3, 1991
- Giunta, F., *Emilio Greco ad Orvieto*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969, pp. 217-219
- Giuseppe Mazzullo*, catalogo della mostra (Taormina, Palazzo dei Duchi di Santo Stefano), a cura di G. Carandente, Roma 1982
- Givone, S., *Storia dell'estetica*, Laterza, Roma-Bari 1988
- Gli arazzi di Niki Berlinguer*, catalogo della mostra, (Galleria d'Arte 32, Milano), Milano, 1968
- Golino, E., *Minimalismo microstorico*, in “La Repubblica”, 5 gennaio 1990, poi in “Nuove Effemeridi”, a. III, n. 9, 1990, pp. 123-125.
- Gonzalez Palacios, A., *Le tre età*, Longanesi, Milano, 1999
- Gordon, H., *The inscribed fibula praenestina. Problems of authenticity*, University of California Press, 1975
- Grassi, L., *Genesi e paternità della critica d'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1951
- Grassi, L., *Costruzione della critica d'arte*, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1955
- Grasso, F., *Ottocento e Novecento in Sicilia*, in *Storia della Sicilia*, vol. X, Napoli 1981, pp. 213-215
- Grasso, F., *Giuseppe Migneco: la sicilia nella memoria*, [S.l.], Ed. Ariete, 1989
- Grasso, F., *Giuseppe Mazzullo. Maestri Siciliani*, “Kalos”, maggio-giugno 1990
- Grechi, G.F., *Sciascia e la cultura francese: tappa a Milano*, in *Non faccio niente*

*senza gioia ...*

Greco, E., *Le porte del duomo di Orvieto*, Roma, Il Cigno Galileo Galilei, 1994

Greco, E., *Qualcosa di me*, in *Le porte del duomo di Orvieto...*1994, p. 30

Guarducci, M., *La cosiddetta fibula prenestina: antiquari, eruditi e falsari nella Roma dell'Ottocento*, Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1980 [Estr. da: Atti dell'Accademia Nazionale dei Lincei, a. 377, 1980, Memorie, Classe di Scienze morali, storiche e filologiche, Serie 8, vol. 24., fasc. 4])

Gubernale, G. A., *Noto: la ingegnosa*, Milano, Sonzogno, 1927

Güntert G., *Sciascia al di qua dei miti e al di qua del mito*, in *Sciascia, scrittore europeo*, cit.

*Gustave Courbet (1819-1877)*, catalogo della mostra (Paris, Grand Palais - September 30, 1977 – January 21, 1978), Paris, 1978

Guttuso, R., Sciascia, L., *Gianbecchina*, catalogo della mostra, galleria "La Robinia", Palermo, 1969

Guzzi, V., *Guerra calda a Orvieto per le porte del Duomo*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969, pp. 191-192

Haskell, F., *The Ephemeral Museum. Old Master Paintings and the Rise of the Art Exhibition*, Yale University Press, New Haven – London, 2000

Hauser, A. , *Storia sociale dell'arte* [1953], trad. it., Einaudi, 3 voll, Torino 1955-1956

Hervier, D., *André Malraux et l'architecture*, Paris, Le Moniteur, 2008

Houel, J., *Viaggio pittoresco alle Isole Eolie*, introduzione di L. Sciascia; traduzione e postfazione di R. Cincotta, Marina di Patti, Pungitopo, 1987, pp. 5-7

*Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori da Edgar Allan Poe a Jorge Luis Borges*, catalogo della mostra (Torino, Mole Antonelliana, aprile-giugno 1987) a cura di D. Palazzoli, Milano, Bompiani, 1987

*Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto 2007

*Il «Trionfo della morte» di Palermo: l'opera, le vicende conservative, il restauro*, Palazzo Abatellis, Palermo, luglio-ottobre 1989, a cura di V. Abbate, M. Cordaro, Palermo, Sellerio, 1989

Imbriani, V., *Critica d'arte e prose narrative*, con prefazione, note e un saggio bibliografico di Gino Doria, Biblioteca di cultura moderna, Laterza, Bari 1937.

*Il tempo dell'immagine. Cesare Brandi 1947-1950*, a cura di M. Andaloro e M. I. Catalano, Roma, De Luca, 2009

*Incisori francesi del Seicento e Settecento*, catalogo della mostra, (Bologna, Galleria d'Arte del Caminetto, 21 ottobre-30 novembre, 1972), Bologna, Tamari, 1972

*I segni incrociati: letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, a cura di M. Ciccuto e A. Zingone, Viareggio, 1998

Isotti Rosowsky, G., *Savinio: la Francia e il Surrealismo* in «Esperienze letterarie», a. 2004, n. 1, pp. 25-37

Izzo, F., *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione*, in *La memoria di carta*, a cura di V. Fascia, con scritti di F. Izzo e A. Maori, Edizioni Otto/Novecento, Milano 1998, pp. 191-276.

Izzo, P., *Gaetano Recupero* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna, 2007

Jackson, G., *Leonardo Sciascia: 1956-1976. A thematic and structural study*, Ravenna, Longo, 1982

Jackson, G., *Nel labirinto di Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 2004

Jalla, D., *Il Museo contemporaneo*, Torino, Utet, 2003, pp. 45-69

Kruft, W., *Domenico Gagini und seine Werkstatt*, München, 1972, pp. 44-45 e 245

*La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra (Racalmuto, 20 novembre-15 dicembre, 1999), a cura di P. Nifosi, Comiso-Racalmuto, Edizioni Salarchi Immagini, 1999

Lamma, E., *Enrico Panzacchi. Ricordi e memorie*, Bologna, Zanichelli, 1905

- Lancioni, T., *Immagini narrate. Semiotica figurativa e testo letterario*, Milano, 2009
- Leoncini, P., *Alle radici di un'etica del visivo: Cecchi tra Berenson e Messico*, in *I segni incrociati. Letteratura italiana del '900 e arte figurativa*, Baroni, Viareggio, 1998, pp. 97-142
- L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano, Rizzoli 1967, pp. 5-7
- La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Fondazione L. Sciascia - Fondazione G. Whitaker, catalogo della mostra, a cura di M. Pecoraino, Palermo-Racalmuto (luglio-novembre 1992), Palermo 1992
- La teatralità nelle opere di Leonardo Sciascia*, Atti del Convegno, (Catania, Teatro Stabile, 1986), Palermo, 1987
- Lee, R. W., *Ut pictura poesis. La teoria umanistica della pittura*, Biblioteca Sansoni, Firenze, 1974
- Lemaire, G. G., *Stendhal e la pittura: uno scrittore prestato alla critica*, in "Art e dossier", XVII, 2002, 178, pp. 22-26
- Le maschere e i sogni: scritti di Leonardo Sciascia sul cinema*, prefazione di G. Bufalino, saggio introduttivo di A. Di Grado, a cura di S. Gesù, Catania, Maimone, 1992
- Leonardo Sciascia. La Sicilia come metafora*. Intervista di Marcelle Padovani, Milano 1979, IX
- Leonardo Sciascia: amateur d'estampes*, a cura di F. Izzo, Associazione Amici di Leonardo Sciascia, Catania, 2002
- L'enciclopedia di Leonardo Sciascia. Caos, ordine e caso*, a cura di P. Milione, "Quaderni Leonardo Sciascia", La Vita Felice, Milano 2007.
- Le porte del Duomo di Orvieto*, Roma, Il Cigno, 1994.
- Lettera di Renato Guttuso a Leonardo Sciascia*, s.d., pubblicata su "La Repubblica", maggio 1979
- Letteratura italiana e arti figurative*, atti del XII Convegno dell'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana, (Toronto, Hamilton,



Montreal, 6-10 maggio 1985), a cura di Antonio Franceschetti, Olschki, Firenze, 1988

*L'inserzione del nuovo nel vecchio*. Internationaler Kongress für Kunstgeschichte in Bonn 1964, Berlin, 1967, Band III, pp. 318-322. (Riedito in *Struttura e architettura*, 1967, 1971)

Levi, D., *"At What Expense? At What Risk?" Qualche riflessione sulla legittimità delle mostre*, in "Predella", anno IV, No 16, 2005, pp. 15-23

Lidbeck, S., *Anders Zorn: etchings, catalogue raisonné 1883-1920*, Zorn Gallery, Stockholm, States&editions, 2007

Lilliu, G., *Ricordo di Raffaello Delogu*, "Studi sardi", n. 29, 1990-91, pp. 545-548

Lima, A. I., (a c. di), *Lo Steri di Palermo nel secondo Novecento*, Palermo, Flaccovio, 2006

Longhi, R., *Frammento Siciliano*, in «Paragone Arte», 47, 1953, pp. 3-44

Longhi, R., *Mostre e musei* (1959), riedito in Id., *Critica d'arte e buongoverno. 1938-1969*, Sansoni, Firenze 1985, pp. 59-74

Longhi, R., *Proposte per una critica d'arte*, in «Paragone», I, (1950), 1, pp. 5-7, 15-18; e *Opere complete*, XIII, Firenze 1985, pp. 9-11, 17-19.

*Luigi Bartolini alla Calcografia*, a cura di L. Ficacci, Roma, De Luca, 1997

Luti, G., *Significato della «Ronda»*, in «L'approdo letterario», n. 46, 1970, pp. 103 ss.

Maccari, M., *Sull'arte*, in «Galleria», fascicolo dedicato a Mino Maccari, a cura di F. Giunta, XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, p. 37

Macchioni Jodi, R., in *Letteratura italiana. Novecento*, Milano 1980, p. 7146

Maeder, C., *Sciascia e la musica*, in *Sciascia, scrittore europeo*, a cura di M. Picone, P. De Marchi e T. Crivelli, Atti del Convegno Internazionale (Ascona 1993), Birkhäuser Verlag, Basel 1994

*Maestri del Disegno nelle collezioni di Palazzo Abatellis*, catalogo della mostra, a cura di V. Abbate, Palermo, 1995

- Malignaggi, D., *Galleria di ritratti: stampe di incisori francesi dei secoli XVII e XVIII*, Palermo, Edizioni Caracol, 2009
- Malvano, L., *Mino Maccari* (ad vocem), in *Dizionario della pittura e dei pittori*, a cura di M. Laclotte, ed. it. Diretta da E. Castelnuovo e B. Toscano, vol. III, Einaudi, Torino 1992, pp. 323-324.
- Mandel, G., *L'opera completa di Antonello da Messina*, con introduzione di L. Sciascia, Milano, 1967
- Maori, A., *Leonardo Sciascia: elogio dell'eresia*, Edizioni La Vita Felice, Milano, 1995
- Marcello, S., *Non faccio niente senza gioia: Leonardo Sciascia e la cultura francese*, "Quaderni Leonardo Sciascia", 1
- Martellini, M., *La figurata scrittura. Percorsi intertestuali tra belle arti e letteratura*, Viterbo, Settecittà, 2010
- Martini, A., *Scultura lingua morta*, Venezia, Emiliana, 1945
- Massari, S., Negri Arnoldi, F., *Arte e scienza dell'incisione: da Maso Finiguerra a Picasso*, Roma, La Nuova Italia, 1987, pp. 299-300
- Materiali per la Memoria. Preciosa Cautius Servantur*, Palermo, Palazzo Ajutamicristo, Palermo, 2010
- Mauceri, E., *Due volumi di disegni di Filippo Paladini*, in «Bollettino d'arte», X, Roma, 1910
- Mauceri, E., *Restauro a dipinti del Museo Nazionale di Messina*, in «Bollettino d'Arte», I, serie II, 1921-1922 pp. 581-585
- Mauceri, E., *Il Caravaggio in Sicilia ed Alonso Rodriguez pittore messinese*, «Bollettino d'Arte», IV, serie II, n. 12, 1924-1925, pp. 559-571
- Mauceri, E., Agati, E., *Francesco Laurana in Sicilia*, in "Rassegna d'arte", VI, n. 1, 1906, pp. 1-8
- May, F., *Vespignani, Catalogo dell'opera incisoria*, Roma, 1982
- Mazze, A., *Il Trionfo della Morte a Palermo, lo Zingaro e la peste*, in "Storia

dell'arte", 44-46, 1982, pp. 153-159;

Mengaldo, P. V., *Tra due linguaggi. Arti figurative e critica*, Bollati Boringhieri, Torino 2005.

Migliorini, M., *Roberto Longhi editorialista: il caso di "Paragone Arte"*, in *Percorsi di critica: un archivio per le riviste d'arte in Italia dell'Ottocento e del Novecento*, a cura di R. Cioffi e A. Rovetta, Milano, 2007, pp. 473-488

*Migneco europeo*, catalogo della mostra (Taormina, luglio-novembre 2009) a cura di L. Barbera e A. M. Ruta, Cinisello Balsamo, Milano 2009

*Mino Maccari*, catalogo della mostra, Galleria La Tavolozza, Palermo, 1980

*Mino Maccari: 1898-1989. "il genio dell'irriverenza"*, catalogo della mostra antologica (Lugano 1992), presentazione di G. Briganti, testi di G. Giudici et al., Lugano, 1992

*Mino Maccari 1898-1989*, catalogo della mostra (Macerata, Palazzo Ricci, giugno-settembre 1993), a cura di G. Appella, L. Trucchi, Roma, Edizioni De Luca, 1993

Miotto, L., *La memoria esposta. Esposizioni e musei*, Mondadori, Milano, 1986

Montale, E., *Il secondo mestiere: arte, musica, società*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano, 1996

*Mostra di Filippo Paladini*, catalogo della mostra (Palermo 1967) a cura di M. G. Paolini e D. Bernini, saggio introduttivo di C. Brandi, Palermo, 1967

Moravia, A., Grasso, F., *Renato Guttuso*, Edizioni Il Punto, Palermo, 1962

Moscheo, R., *Sciascia prima di Sciascia. Lo "studentato" in riva allo stretto*, in *Filosofia, scienza, cultura: studi in onore di Corrado Dollo*, a cura di G. Bentivegna, S. Burgio, G. Magnano San Lio, Rubbettino Editore, Soveria Mannelli, 2002

*Mostra del Caravaggio e dei Caravaggeschi*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 1951), introduzione di R. Longhi, Firenze, Sansoni, 1951

*Mostra di Filippo Paladini*, catalogo a cura di M. G. Paolini e D. Bernini, saggio introduttivo di C. Brandi, Palermo, 1967

Motta, A., *Leonardo Sciascia e i peintres et acqua-fortistes*, in "Nuova antologia", n.

2221, 2002, pp. 326-332.

Motta, A., *Giorni felici con Leonardo Sciascia*, Casagrande, Bellinzona, 2004.

Motta, A., *Bruno Caruso negli scritti di Leonardo Sciascia*, in *Storia di un'amicizia. Scritti di Leonardo Sciascia sull'opera di Bruno Caruso*, Kàlos, Palermo, 2009, p. 124

Motta, A., *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Sellerio editore, Palermo, 2009.

Mugnaini, F., *Laboratorio di carta: bibliografia degli scritti apparsi in volume di Luigi Bartolini*, Cupramontana, Biblioteca Comunale, Centro Documentazione Luigi Bartolini, 2007

Mullen, A., *Inquisition and inquiry: Sciascia's inchiesta*, Market Harborough, Troubador, 2000

Musée d'Art Moderne André Malraux, Le Havre: *première collection impressionniste en région*, a cura di A. Haudiquet, Versailles, Artlys, 2010

Mutini, C., *Mediazione e trasparenza delle immagini*, «Galleria», XXXVIII, 1, gennaio-aprile 1988, pp. 70-78

Natale, C., *Per un invito alla letteratura*, «Galleria», I, 1, 1949, p. 1

Negrini, M., *Il progetto di "seleARTE" nella corrispondenza tra Carlo Ludovico Ragghianti*, Adriano Olivetti e Ignazio Weiss, in *Annali di critica d'arte*, 4, 2008, pp. 355-399

Neruda, P., Trombadori, A., *Renato Guttuso*, Vystavnì Sine Mànesa, Praga, 1954

Nicastro, G., *Sciascia e il teatro*, in *La giustizia nella letteratura e nello spettacolo siciliani tra '800 e '900. Da Verga a Sciascia*, Atti del convegno (Catania 1994), a cura di A. Zappulla, Acireale (CT), La Cantinella, 1997

Nicita Misani, P., *Giorgio Castelfranco* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 158-171.

Nicita Misani, P., *Emilio Lavagnino* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna

2007, pp. 325-335.

Nifosi, P., *Leonardo Sciascia: la passione di un "incompetente"*, in *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra (Racalmuto, 20 novembre-15 dicembre, 1999), a cura di P. Nifosi, Comiso-Racalmuto, Edizioni Salarchi Immagini, 1999, pp. 19-24.

Nigro, S.S., *Sciascia e Savinio*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia*, Atti del Convegno (Agrigento, aprile 1990) a cura di Z. Pecoraro, E. Scrivano, Agrigento, Sarcuto, 1991, pp. 175-182

*Niki Berlinguer: l'arazzo come pittura*, testi di C. Zavattini et al., Pietrasanta, 1987

«Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura», fascicolo dedicato a Leonardo Sciascia, a. III, 9, 1990/I

Onofri, M., *"Poi vennero gli americani": Sciascia, Cecchi e Vittorini*, in "Nuovi Argomenti", n.12, 1997

Onofri, M., *Storia di Sciascia*, Laterza, Bari-Roma, 2004.

Panofsky, E., *La prospettiva come "forma simbolica" e altri scritti* [1927], trad. it., Feltrinelli, Milano 1961

Panzacchi, E., *Il libro degli artisti. Antologia*, Milano, Cogliati, 1902

Paolini, M. G., *Filippo Paladini*, in *Il Seicento fiorentino. Arte a Firenze da Ferdinando I a Cosimo III*, catalogo della mostra, vol. II, pp. 145-147 e vol. III, pp. 136-140, Firenze, 1986

Pasolini, P. P., *Venti disegni di Renato Guttuso*, Editori Riuniti, La Nuova Pesa, Roma 1962

Patera, B., *Francesco Laurana e la cultura lauranesca in Sicilia*, in "Quaderni de «La ricerca scientifica»", 106, 1980, pp. 211-230

Patera, B., *Sui rapporti tra Antonello da Messina e Francesco Laurana*, in *Antonello da Messina*, Atti del Convegno di Studi (Messina, Università degli Studi, Facoltà di Lettere e Filosofia, 29 novembre-2 dicembre 1981), Messina, 1987, pp. 325-340

Patera, B., *Francesco Laurana in Sicilia*, Palermo, 1992

Patrizi, G., *Narrare l'immagine: la tradizione degli scrittori d'arte*, Donzelli, Roma, 2000

Pegoraro, S., *La metamorfosi e l'ironia: saggio su Alberto Savinio*, Bologna, Pendragon, 1991

Pellegrini, E., *La fondazione de "La Critica d'Arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti: parte I ; 1934 – 35*, in «Annali di critica d'arte», II, 2, 2006, pp. 453-500.

Pellegrini, E., *La fondazione de "La Critica d'arte" nelle carte di Carlo Ludovico Ragghianti: parte II (1936 – 1937)*, in «Annali di critica d'arte», 3, 2007, pp. 373-427

Perec, G., *Un petit peu plus de quatre mille poemes en prose pour Fabrizio Clerici*, *Ibid.*, pp. 140-144

Pescaramona, D., *Franco Russoli* (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 555-560.

Pettineo, A., Ragonese, P., *Dopo i Gagini prima dei Serpotta i Li Volsi*, Palermo 2007, pp. 149-150.

Petrocchi, G., *Enrico Falqui*, in *Letteratura italiana. I critici. Storia monografica della filologia e della critica moderna in Italia*, diretta da G. Grana, Marzorati Editore, Milano 1973, vol. 5, pp. 3489- 3498.

Petronio, G., *Gramsci critico*, in *Letteratura Italiana. I critici*, vol. 5, p. 3257

Petrucchi, C. A., *Incisori francesi dell'Ottocento*, Napoli, Fiorenitno, 1959

Pevsner, N., *Eine revision der Caravaggio-Daten*, in «Zeitschrift für bildende Kunst», 1927-1928, pp. 386-392

Pighi, L., *La Critica d'arte e i Salons di Diderot*, in *Società e cultura nella Francia del secolo XVIII*, Bologna 1959, pp. 171-224.

*Pietro d'Asaro il «Monocolo di Racalmuto»*, catalogo della mostra (Racalmuto 1984-1985) a cura di M. P. Demma, prefazione di L. Sciascia, Palermo, 1984

*Pietro Novelli e il suo ambiente*, catalogo della mostra (Palermo, Real Albergo dei

- Poveri, 1990), a cura di, Palermo, Flaccovio, 1990
- Pischedda, B., *Postmoderni di terza generazione*, in *Tirature 98*, a cura di V. Spinazzola, Il Saggiatore, Milano, 1997
- Pitrè, G., Sciascia, L., *Urla senza suono. Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*, Palermo, Sellerio, 1999, p.
- Poli, F. *Il sistema dell'arte contemporanea*, Milano, Laterza, 1999
- Pontiggia, E., *I classici moderni : perché la rivista Valori Plastici di Mario Brogli fu al centro del dibattito che caratterizzò l'arte del Novecento italiano*, in "Quadri & sculture", VII, 1999, 34, pp. 66-67.
- Pontiggia, E., *Modernità e classicità : il ritorno all'ordine in Europa: dal primo dopoguerra agli anni trenta*, Milano 2008
- Pozzi, G., *La parola dipinta* [1981], Adelphi, Milano 1996
- Pozzi, G., *Sull'orlo del visibile parlare*, Adelphi, Milano 1993
- Praz, M., *La filosofia dell'arredamento*, 1945
- Praz, M., *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Milano 1971.
- Praz, M., *Perseo e la Medusa*, 1979
- Praz, M., *La carne, la morte e il diavolo*, Sansoni, Firenze, 1986 (1a ed. 1950)
- Pullega, P., *Scrittori e idee in Italia. Antologia della critica. Il Novecento*, Bologna, Zanichelli, 1975
- Quenau, R., *Cent Mille Millions de Poèmes*, Paris, Gallimard, 1961
- Riviste d'arte fra Ottocento ed Età contemporanea. Forme, modelli e funzioni*, a cura di G. C. Sciolla, Skira, Milano 2002.
- Quatriglio, G., *Sciascia clandestino allo Steri*, in «Kalós», II, 1990, 2, pp. 22-23
- Quatriglio, G., *Leonardo Sciascia e il "Corriere del Ticino"*, in "Cartevive", "Periodico dell'Archivio Prezzolini e della Biblioteca Cantonale di Lugano", giugno 2009, s.n.p., poi in "A Futura Memoria. Il giornale dell'Associazione Amici di Sciascia", n. 7, gennaio-aprile 2010, pp. 29-31
- Ragghianti, C. L., *Mischellanea di critica d'arte*, Bari, 1946, pp. 163-165



Ragghianti, C. L., *Diario critico. Capitoli e incontri di estetica critica linguistica*, Neri Pozza Editore, Venezia 1957, p. 10

Ragghianti, C. L., *Giacomo Manzù scultore*, Milano, Edizioni del Milione, 1957

Ragghianti, C. L., *La Porta orvietana*, in "Selearte", maggio-giugno 1963

Ragghianti, C. L., *L'umanesimo e l'arte di Carlo Levi*, «Galleria», XVII, 3-6, 1967, p. 177.

Ragghianti, C. L., *Fabrizio Clerici: Fantasia e libertà*, «Critica d'Arte», n. 97, 1968, pp. 8-22; Id., *Fantasia e libertà*, in «Galleria», XXVIII, 2, maggio-agosto 1988, pp. 221-234

Ragghianti, C. L., *La frusta del Selvaggio*, in «Galleria», fascicolo dedicato a Mino Maccari, a cura di F. Giunta, XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, p. 1

Ragghianti, C. L., *Renato Guttuso pittore e scultore*, «Galleria», XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, pp. 86-89

Ragghianti, C. L., et al., *Manzù, Moore, Lipchitz, Greco*, Firenze, Le Monnier, 1974

Ragghianti, C. L., *Emilio Greco, disegni e grafica: a Emilio Greco per il suo anniversario*, in «Critica d'arte», n.s., XX, 1973, 131/132, pp. 3-40

Ragghianti, C. L., *Emilio Greco: sculture 1948-1979*, catalogo della mostra nazionale d'antiquariato di Torino, Torino, Editris, 1987

Ragghianti, C. L., *Profilo della critica d'arte in Italia e complementi*, Firenze 1990 (1<sup>a</sup> Firenze 1948)

Raimondi, E., *Il colore eloquente: letteratura e arte barocca*, il Mulino, Bologna 1995

Raimondi, E., *Le poetiche della modernità in Italia*, Garzanti, Milano 1990

Ravegnani, G., *La Ronda*, in «Almanacco letterario Bompiani », 1960, pp. 59-60.

Rella, F., *Confini. La visibilità del mondo e l'enigma dell'autorappresentazione*, Pendragon, Bologna 1996

Rella, F., *Metamorfosi. Immagini del pensiero*, Feltrinelli, Milano 1984

Rella, F., *Negli occhi di Vincent. L'io nello specchio del mondo*, Feltrinelli, Milano

1998

Renato Guttuso, a cura di N. Tedesco, «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura», a.XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971.

Renda, F., *Leonardo Sciascia e la storia*, in *Sciascia: scrittura e verità*, atti del convegno (Palermo, novembre -dicembre 1990), Flaccovio, Palermo 1991, p. 91

*Rettifiche e acquisizioni per Antonello*, estratto da «Archivio Storico Messinese», III serie, vol. XXIX, Messina, 1978

Ribatti, D., *Leonardo Sciascia: un ritratto a tutto tondo*, Schena Editore, Fasano 1997, pp. 87-88

Ricorda, R., *Sciascia ovvero la retorica della citazione*, in “Studi novecenteschi”, marzo 1977, poi in *Pagine vissute*, E.S.I., Napoli 1995.

Ricorda, R., *Le pagine vissute. Sciascia e la terza pagina del “Corriere della Sera”*, in AA.VV., “Terza pagina”, Q/M Quadrato Magico, Trento 1994, poi in *Pagine vissute*, E.S.I., Napoli, 1995.

Ritter Santini, L., *Le immagini incrociate*, Il Mulino, Bologna, 1986

Rizzarelli, M., «*Images à la sauvette*». *Sciascia, i fotografi e le fotografie*, in «Il Giannone. Semestrale di cultura e letteratura», 2009, VII, 13-14, gennaio-dicembre, pp. 141-151

Rombi Maggi, *Montale: parole, sensi e immagini*, Roma, 1978

Roos, G., *Giorgio de Chirico e Alberto Savinio: ricordi e documenti: Monaco, Milano, Firenze, 1906-1911*, Bologna, Bora, 1999

Rotondi, P., *Necrologio: Raffello Delogu*, “Bollettino d’arte”, n. 1, 1972, pp. 62-64

Russi, A., *L’arte e le arti. Saggio di un’estetica della memoria e altri saggi*, Nischi-Lischi, Pisa 1960.

Sanavio, P., *L’apparente non dire*, in “Avanti!”, 21 novembre 1989, poi in “Nuove Effemeridi”, a. III, n. 9, 1990, pp. 67-69.

Santi B., *Enzo Carli (ad vocem)*, in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell’arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 154-157.

- Saponaro, G., Ribatti, D., *Leonardo Sciascia: un ritratto a tutto tondo*, con 12 disegni di Bruno Caruso, Schena editore, Fasano 1997, p. 87-88
- Saraullo, L., *Dizionario degli Artisti Siciliani, Architettura*, vol. I, a cura di M. C. Ruggeri Tricoli, Palermo, Novecento, 1993
- Savinio, A., *Introduzione alla cartella «10 litografie di Fabrizio Clerici»*, Milano, 1942 (ristampato nel 1988 con il titolo *Stendhaliani si nasce*, nel numero monografico di “Galleria” dedicato a Fabrizio Clerici, cfr. A. Savinio, *Stendhaliani si nasce*, “Galleria”, XXXVIII, 2, maggio-agosto, 1988, pp.147-149)
- Savinio, A., *La mia pittura*, E.P.I., Milano, 1949
- Sartore, P., *Intervista a Leonardo Sciascia*, in *Fabrizio Clerici*, a cura di B. Mantura, Roma, De Luca, 1990, pp. 21-22.
- Savinio, A., *Hermaphrodito*, Firenze, Vallecchi, 1918, p. 48
- Savinio, A., *Stendhaliani si nasce*, «Galleria», fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici, a cura di I. Millesimi, XXXVIII, 2, maggio-agosto 1988, pp. 147-149
- Savinio, A., *Opere. Scritti dispersi tra guerra e dopoguerra*, Bompiani, Milano 1989
- Scaduto, R., *Villa Palagonia: storia e restauro*, Bagheria, Falcone, 2007
- Scaraffia, G., *Una gentile ironia*, in “Il Messaggero”, 21 novembre 1989, poi in “Nuove Effemeridi”, a. III, n. 9, 1990, pp. 69-70.
- Schefer, J. L., *Scenografia di un quadro: semiotica della pittura*, traduzione di S. C. Sgroi, Roma, Ubaldini, 1974.
- Schifano, J.N., *Da un'isola all'altra*, in “Le Monde”, 21 novembre 1989, poi in “Nuove Effemeridi”, a. III, n. 9, 1990, pp. 181-184.
- Scianna, F., *La villa dei mostri*, introduzione di L. Sciascia, Einaudi, Torino, 1977
- Scianna, F., *L'entelechia e il labirinto*, in *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Fondazione Leonardo Sciascia, Racalmuto, 2007, p. 19
- Sciascia, L., *La Sicilia, il suo cuore*, Roma, Bardi, 1952
- Sciascia, L., *Il Pinocchio di Emilio Greco*, Caltanissetta, Edizioni Salvatore Sciascia, 1954

Sciascia, L., *L'onorevole*, Einaudi, Torino, 1965

Sciascia, L., *Una candela al Santo, una al serpente*, introduzione, in *Feste religiose in Sicilia*, con le fotografie di Ferdinando Scianna, Bari, Leonardo da Vinci, 1965, pp. 33-34

Sciascia, L., *L'ordine delle somiglianze*, in *L'opera completa di Antonello da Messina*, presentazione di L. Sciascia, apparati critici e filologici di G. Mandel, Milano, Rizzoli, 1967, p. 5

Sciascia, L., *Presentazione*, in *Mario Bardi*, catalogo della mostra, Galleria Trentadue, Milano, 1967, s. n. p. [testo ristampato in *Mario Bardi*, catalogo della mostra, Galleria La Robinia, Palermo, 1968, s.n.p.; *Artisti di Sicilia*, catalogo della mostra, Galleria Il Punto, Palermo 1968, s. n. p.; *Mario Bardi. Opere 1960-1990*, catalogo della mostra, Albergo dei Poveri, Palermo 1993, p. 87]

Sciascia, L., *Un fatto culturale siciliano: la pittura di Filippo Paladini*, in "Cronache parlamentari siciliane", VI, 11, novembre 1967, pp. 851-852

Sciascia, L., *Repertorio dell'Intolleranza*, in Disegni di B. C., Roma, Edizioni Carte Segrete, 1968 (poi in Bruno Caruso, "Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura", a. III, n. 12, 1990, p. 31)

Sciascia, L., *Emilio Greco*, in «Galleria», anno XIX, n. 3-6, 1969, pp. 193-202

Sciascia, L., *La chiave di tutto*, in *Un patrimonio di civiltà scomparse in Sicilia*, Palermo, Arti Grafiche, 1970, s.n.p.

Sciascia, L., *La semplificazione delle passioni*, in *Catalogo della Mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*, Palermo, Palazzo dei Normanni, 1971

Sciascia, L., *Al modo d'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso*, Palermo, Edizioni La Tavolozza, 1972

Sciascia, L., *Nota su Guttuso*, in *Guttuso. Disegni 1938-1972*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 1972

Sciascia, L., *Presentazione*, in G. Bellafigliore, Vincenzo Tusa et al., *Libro siciliano*, Palermo, Flaccovio, 1972, p. 8

Sciascia, L., *Prefazione al catalogo della mostra alla Galleria "La Loggetta"* Ravenna, aprile-maggio 1972

Sciascia, L., *Presentazione* (senza titolo) a Nunzio Gulino, in *Catalogo Mostra Personale*, Palermo, Galleria Arte al Borgo, marzo-aprile 1973, Palermo 1973, p. 2

Sciascia, L., *Clerici a Palermo. "Pietre, rovine, Selinunte, geometria della distruzione..."*, in "Giornale di Sicilia", 6 maggio 1973, p. 23

Sciascia, L., *Presentazione alla Mostra di Fabrizio Clerici alla Galleria "La Tavolozza"*, Palermo 1973 (riedita in «Galleria», XXXVII, 2, maggio-agosto 1988, pp. 240-245, e in Appendice, *infra*)

Sciascia, L., *Edo Janich*, senza titolo, in *Les automates*, Palermo, Sellerio, 1974, s.n.p

Sciascia, L., *Il Vespro Siciliano*, presentazione della mostra di Guttuso, Galleria "La Tavolozza", Palermo, 1975-1976

Sciascia, L., *Presentazione*, in *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Francesco Trombadori (1886-1961)*, catalogo della mostra (Siracusa 1976), scritti di L. Sciascia, G. De Chirico, Sellerio Editore, Palermo 1976, pp. 13-15

Sciascia, L., *Graffiti e disegni dei prigionieri dell'Inquisizione*, Sellerio, Palermo 1977, pp. 3-7

Sciascia, L., *Presentazione*, in *Alberto Manfredi – 106 incisioni dal 1960 al 1976*, Reggio Emilia, Prandi, 1977, p. 1

Sciascia, L., in *Quotidiano "Corriere della Sera illustrato"*, supplemento del

“Corriere della Sera”, Milano, 9 Agosto 1980, pp. 32-33

Sciascia, L., *Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba*, “La Stampa”, “Tuttolibri”, 14 novembre 1981, p. 3

Sciascia, L., *Annunciata e Annunciatina*, “L’Espresso”, 22 novembre, 1981, p. 179

Sciascia, L., Intervista su “Critica Sociale”, gennaio 1978, ripubblicata in L. Sciascia, *La palma va a nord*, a cura di V. Vecellio, Gammalibri, Milano, 1982, p.17

Sciascia, L., *Cruciverba*, Torino, Einaudi, 1983, pp. 23-29

Sciascia, L., *L’ignoto marinaio*, in “Tuttolibri”, 23 ottobre 1983, ripubblicato in *Cruciverba*, Einaudi, Torino, 1983

Sciascia, L., *Presentazione*, in E. Patti, E. Rebullà, *Odori*, Ediprint, Siracusa 1985, p. 5

Sciascia, L., *Essenzialità dei segni e delle parole*, in «L’arte a stampa», n. 3, maggio, 1986, pp. 2-3

Sciascia, L., *La corda pazza*, in *Opere 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, pp. 1188-89

Sciascia, L., *Prefazione*, in *Le Parrocchie di Regalpetra*, Roma Bari, Laterza, 1956, ora in *Opere, 1956-1971*, a cura di C. Ambroise, Milano, Bompiani, 1987, p.4

Sciascia, L., *A futura memoria: se la memoria ha un futuro*, Bompiani, Milano, 1989, pp. 102-105

Sciascia, L., *Il libro di Ruggero*, in «L’Ora», 25 giugno 1966, ripubblicato in L. Sciascia, *Quaderno*, introduzione di V. Consolo, nota di M. Farinella, Palermo, Nuova editrice meridionale, 1991, p. 165

Sciascia, L., *L’Ingegnosa Noto*, Testo non datato, edito postumo nel 1992: cfr. AA.VV., *Noto, Noto*, Associazione culturale "Alcide De Gasperi", 1992, pp. 4-5

Sciascia, L., *Come si può essere siciliani?*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 2009, p. 20

Sciascia, L., *I misteri di Courbet*, in Id., *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano, 2009, pp. 202-208

Sciascia, L., *Il ritratto di Pietro Speciale*, in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Adelphi, Milano 1989, pp. 135-137; e ristampa 2009, pp. 197-201

Sciolla, G. C., *La critica d'arte del Novecento*, Einaudi, Torino, 1995

Sciolla G. C., (a cura di), *Vittorio Alfieri ritratti incisi: l'iconografia alfieriana nelle stampe del Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1998

Sciuti Russi V., *Una proposta di lettura: tra impero e riformismo illuminista*, in in «Kalós. Arte in Sicilia», a. XIX, n. 4, ottobre-dicembre 2007, pp. 15-17.

*Scritture dell'immagine. Percorsi figurativi della parola*, a cura di A. D'Amelia, F. De Giovanni, L. Perrone Capano, Liguori, Napoli, 2007

Scuderi, V., *La conservazione del «Trionfo» sino allo stacco da Palazzo Sclafani*, in *Il Trionfo della Morte...*, 1989, p. 57

Sebregondi Fiorentini, L., *Francesco dell'Antella, Caravaggio, Paladini e altri*, in «Paragone», XXXIII, n. 383/385, 1982, pp. 107-122

Segre, C., *Le pelle di san Bartolomeo. Discorso e tempo dell'arte*, Einaudi, Torino 2003.

Sellerio, E., *Ricordo di Leonardo Sciascia*, in «Il Giornale di Sicilia», 20 dicembre 1989

Sipala, P. M., *Ideologia e letteratura nella Sicilia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Le regioni. Dall'unità a oggi. La Sicilia*, a cura di M. Aymard e G. Giarrizzo, Einaudi, Torino 1987, p. 847

Smith, D. M., *Storia della Sicilia medievale e moderna*, trad. di L. B. Marghieri, Bari, Laterza, 1970

Solmi, S., *Il pensiero di Alain, studio critico*, Milano 1930

Souriau, E., *La corrispondenza della arti* [1947], trad. it., Alinea, Firenze, 1988

Spalanca, C., *Alberto Savinio ovvero l'elogio del diletterismo*, in Id., *La metamorfosi dell'artista. Leonardo Sciascia dalla narrativa alla saggistica*, Palermo, Flaccovio, 2010, pp. 145-162



Spadaro, M. A., *Renato Guttuso*, Palermo, Flaccovio, 2010.

Spatrisano, G., *Lo Steri di Palermo e l'Architettura siciliana del Trecento*, Palermo, Flaccovio Editore, Palermo, 1972

Spear, R., *Art History and the "Blockbuster" Exhibition*, in "The Art Bulletin", vol. LIVIII, No 3, 1986, pp. 358-359

*Storia della pittura dal IV al XX secolo. Il Settecento*, vol. 8, testo di U. Ruggeri, saggi di M. Ferrero Viale, introduzione di L. Sciascia, Istituto Geografico De Agostani, Novara, 1986

*Storia di una vita nelle incisioni di Luigi Bartolini*, catalogo della mostra (Gradisca d'Isonzo 1967) a cura di G. Marchiori, Gradisca d'Isonzo 1967, p. 73

*Storie di amici e di arte. Opere dal Museo Renato Guttuso*, catalogo della mostra (Bagheria- Vigevano 2004), a cura di Favatella Lo Cascio, D., Bagheria, 2004, pp. 21-22

Suero, T., *Leonardo Sciascia: una lettura psicologica*, Aletti, Villalba di Guidonia 2009

Tatarkiewicz, W. , *Storia dell'estetica* [1962-1967], trad. it., Einaudi, Torino 1979-1984, 3 voll.

Tedesco, N., *Le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia*, in *La Sicilia, il suo cuore. Omaggio a Leonardo Sciascia*, Fondazione L. Sciascia - Fondazione G. Whitaker, catalogo della mostra (Palermo-Racalmuto, luglio-novembre 1992), a cura di M. Pecoraino, Palermo, 1992, pp. 48-50

Tedesco, N., *Un sorvegliato spazio di moralità e ironia. Sciascia: siciliano ed europeo*, in *La cometa di Agrigento*, Sellerio, Palermo 1997

Tedesco, N., "Coscienza dei luoghi": *le genealogie artistiche di Leonardo Sciascia*, in *La cometa di Agrigento*, Sellerio, Palermo 1997

Tedesco, N., *L'influsso spagnolo e la classicità di Sciascia*, in *La cometa di Agrigento*, Sellerio, Palermo 1997.

Termine, L., *Il cinema, con difficoltà*, in *Leonardo Sciascia. La mitografia della ragione*, a cura di F. Bernardini Napoletano, Roma, Lithos, 1993

Tommaselli, D., Raffaello Delogu (ad vocem), in *Dizionario biografico dei soprintendenti storici dell'arte (1904-1974)*, Bononia University Press, Bologna 2007, pp. 207-212

Torbriner, S., *La Genesi di Noto*, Ed. Dedalo, 1989

Tornabuoni, L., *Dal testo all'immagine*, in "La Stampa", 21 novembre 1989, poi in "Nuove Effemeridi", a. III, n. 9, 1990, pp. 141-143.

Traina, G., *Il nome del pittore, il mistero della pittura*, in *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, a cura di P. Nifosi, Salarchi Immagini, Comiso-Racalmuto 1999.

Traina, G., *Leonardo Sciascia*, Milano, Mondadori, 1999

Tramontana, C., *Note su Sciascia lettore*, in "Segno", n.209

Tugnoli, A., *Mino Maccari: gli anni del "Selvaggio"*, Bologna, Clueb, 1996

Ulivi, F., *Pagina per Emilio Greco*, «Galleria», III, 3, gennaio 1953, pp. 22-26.

Ulivi, F., *Il visibile parlare. Saggi sui rapporti fra lettere e arti*, Salvatore Sciascia Editore, Caltanissetta-Roma 1978.

Ungaretti, G., *Renato Guttuso, Zeichnungen 1930-1970*, Propyläen Verlag, Berlino 1970

Usai, A., *Il mito nell'opera letteraria e pittorica di Alberto Savinio*, Roma, Nuova Cultura, 2003

Valéry, P., *Au-dessous d'un portrait*, in *Cahiers*, Paris 1957

Valsecchi, M., *Le porte della discordia non offendono Orvieto*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969., pp. 187-190

*Van Dyck graveur: l'art du portrait*, catalogo della mostra (Paris, Musée du Louvre, 6 febbraio-5 maggio, 2008), Paris, Pascal Torres, Musée du Louvre Éditions, 2008

Vasari, G., *Le vite de' più eccellenti architetti, pittori, et scultori italiani, da Cimabue insino a' tempi nostri, nell'edizione per i tipi di Lorenzo Torrentino*, Firenze 1550, a cura di L. Bellosi, A. Rossi, presentazione di G. Previtali, Torino, Einaudi, 1986, p. 362.

Vázquez Montalbán M., *Sciascia e la Sicilia o la metafora della postmodernità*, in *Lo scriba seduto*, Frassinelli, Milano 1997, poi in *Leonardo Sciascia. La memoria, il futuro*, a cura di M. Collura, Milano, Bompiani, 1999.

Vattimo, G., *L'estetica moderna*, il Mulino, Bologna 1977

*Vietnam libertà*, Milano, Istituto Litografico Internazionale, 1968

Venturi, L., *Storia della Critica d'Arte*, Einaudi, Torino 2000, p. 152

Vergine, L., *L'arte in trincea. Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990*, Milano 1996

*Viollet-le-Duc*, Catalogo della mostra Galeries nationales du Grand Palais, 19 febbraio-5 maggio, 1980, Paris, Editions de la Reunion des musées nationaux, 1980

Vittorini, E., Morosini, D., *Disegni di Guttuso*, Edizioni di Corrente, Milano 1942

Vittorini, E., *Guttuso*, Edizioni del Milione, Milano, 1960

Vittorini, E. *Lettere 1852-1955*, a cura di Edoardo Esposito e Carlo Minoia, Torino, Einaudi, 2006, p. 52.

Vittorio, T., *Sciascia e la storia*, in *Omaggio a Leonardo Sciascia*, Atti del Convegno (Agrigento, aprile 1990) a cura di Z. Pecoraro, E. Scrivano, Agrigento, Sarcuto, 1991, pp. 69-81.

Weber, L., *Uno Stendhal metafisico: le passeggiate milanesi di Savinio in "Ascolto il tuo cuore, città"*, in «Poetiche», a. 2010, n. 2-3

Weisstein, U., *Literature and the Visual Arts*, in J. p. Barricelli, J. Gibaldi, E. Lauter (a c. di), *Interrelations of Literature*, MLA of America, New York 1982, pp. 251-277

Zago N., (a cura di), *Francesco Giombarresi 1948-2004*, Salarchi, Comiso 2004; E. di Stefano, *Il doppio sogno di Giombarresi*, in Id., *Irregolari. Art Brut e Outsider Art in Sicilia*, Kalós, Palermo, 2008, pp. 106-120

Zampetti, P., *Le porte vietate*, in «Galleria», a. XIX, n. 3-6, 1969., pp. 227-230

**Testi in c.d.s.**

Cipolla, G., *Leonardo Sciascia e le arti figurative attraverso la direzione di «Galleria. Rassegna bimestrale di cultura» (1949-1950)*, in «Annali di Critica d'Arte», Torino, Aragno editore

**Testi dattiloscritti**

Cooke, J., *Aspetti della politica museale americana degli anni Sessanta e l'avvento delle mostre di massa*, Dissertazione finale in Museologia, Relatore Prof. Michela di Macco, Facoltà di Lettere e Filosofia - Università degli Studi di Torino, a.a. 2005-2006